



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

El bautismo de Cristo de Manuel Paz (1749), análisis integral de los elementos formales e iconográficos de un lienzo fundacional de la parroquia San Lázaro de Lima

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y
Latinoamericano con mención en Historia del Arte

AUTOR

Omar Gonzalo ESQUIVEL ORTIZ

ASESOR

Dr. Jaime MARIAZZA FOY

Lima, Perú

2019



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Esquivel, O. (2019). *El bautismo de Cristo de Manuel Paz (1749), análisis integral de los elementos formales e iconográficos de un lienzo fundacional de la parroquia San Lázaro de Lima*. Tesis para optar grado de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte. Unidad de Posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

CÓDIGO ORCID DEL AUTOR: 0000-0003-0997-3784

CÓDIGO ORCID DEL ASESOR: No cuenta con código

DNI DEL AUTOR: 70436589

GRUPO DE INVESTIGACIÓN: Patrimonio y educación patrimonial
(UNMSM RR N° 04547-R-17)

INSTITUCIÓN QUE FINANCIA PARCIAL O TOTALMENTE LA INVESTIGACIÓN:
Autofinanciado

UBICACIÓN GEOGRÁFICA DONDE SE DESARROLLO LA INVESTIGACIÓN, DEBE INCLUIR LOCALIDADES Y COORDENADAS GEOGRÁFICAS:

Colegio Real de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Coordenadas -12.047573, -77.024067

AÑO O RANGO DE AÑOS QUE LA INVESTIGACIÓN ABARCÓ:

Junio 2016 - Agosto 2019

UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

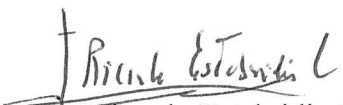
A los quince días del mes de noviembre de dos mil diecinueve, siendo las 11.30 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dr. Jorge Ricardo Estabridis Cárdenas (Presidente-Informante), Mg. Jaime Mariaza Foy (Asesor), Dra. Martha Barriga Tello (Informante) y Dr. Luis Fernando Villegas Torres (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **El Bautismo de Cristo de Manuel Paz (1749), análisis integral de los elementos formales e iconográficos de un lienzo fundacional de la parroquia San Lázaro de Lima**, presentada por el señor **Omar Gonzalo Esquivel Ortiz** Bachiller en Arte, para optar el Grado de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

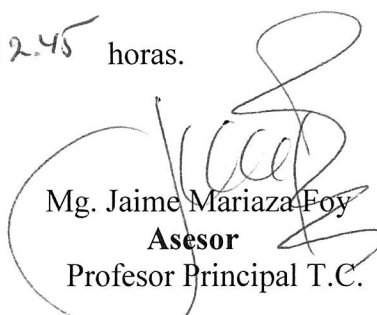
Excelente (20)

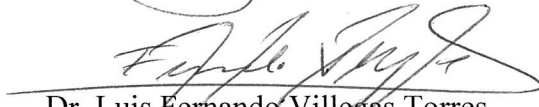
Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte al bachiller **Omar Gonzalo Esquivel Ortiz**.

El acto académico de sustentación concluyó a las *12.45* horas.


Dr. Jorge Ricardo Estabridis Cárdenas
(Presidente-Informante)
Profesor Principal T.C.


Dra. Martha Barriga Tello
Informante
Profesora Cesante


Mg. Jaime Mariaza Foy
Asesor
Profesor Principal T.C.


Dr. Luis Fernando Villegas Torres
Miembro
Profesor Auxiliar T.C.

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I	
Estado de la cuestión, marco teórico y metodología holística	11
1.1 Estado de la cuestión	11
1.1.1 La vida y obra indocumentada del artista	11
1.1.2 El fragmentario panorama histórico-artístico de Lima (1700-1750)	13
Lectura crítica de los estudios historiográficos referidos a la producción pictórica de Lima de primera mitad de siglo XVIII	14
• Los lienzos del resurgimiento Inca	15
• Dos paisajes moralizantes de Lima, dos escenas de un castigo histórico	19
• El grabado, testimonio directo de la producción artística de Lima	22
• Nuevos espacios arquitectónicos, nuevos proyectos pictóricos	24
• Panorama general de la pintura de Lima en la primera mitad de siglo XVIII a través de los aportes documentales de Emilio Harth-Terré	31
- Obras pictóricas encargadas y su tipología	32
- Identidad étnico-social	34
- Asentamiento comercial	36
• Pinturas cusqueñas en algunos acervos criollos de Lima de primera mitad de siglo XVIII	37
• La influencia de la pintura cusqueña en la obra temprana de Cristóbal Lozano	40
1.2 Marco teórico	44
1.2.1 El acceso exclusivo a las obras de arte virreinales y el sesgo estético academicista	45
1.2.2 Del eclecticismo hispano a la invención local en la pintura limeña de s. XVIII	48
1.2.3 El enfoque formalista en el abordaje holístico de una pintura virreinal	60
1.2.4 El compromiso formal de la obra de arte	62
1.2.5 <i>El bautismo de Cristo</i> (1749) y su categoría como pintura monumental	64

1.2.6 El <i>esquema</i> <i>significante</i> del bautismo	67
1.2.7 El marco arquitectónico como condicionante compositivo de <i>El bautismo de Cristo</i> (1749)	69
1.2.8 El color y el trazo como rasgos del lenguaje estilístico de Paz y de sus coetáneos	72
1.2.9 La iconografía inventiva y la perspectiva como forma simbólica	75
1.3 Metodología holística	78
 CAPÍTULO II	
Don Manuel Paz y Montejó (1732-ca. 1807), pintor limeño	86
2.1 El yerno pintor	86
2.2 Los rastros de Manuel Paz	93
 CAPÍTULO III	
<i>El bautismo de Cristo</i> de Manuel Paz y el templo parroquial de San Lázaro	100
3.1 La fundación, autonomía y ascenso de la parroquia de San Lázaro (1567-1736)	103
3.2 La crisis del terremoto de 1746 y el renacimiento de San Lázaro	104
3.3 Aproximaciones arquitectónicas y documentales al baptisterio de San Lázaro (1761-1934)	111
3.4 <i>El bautismo de Cristo</i> en el baptisterio de San Lázaro (1749)	114
 CAPÍTULO IV	
El <i>esquema</i> <i>significante</i> del bautismo en Europa y América. Origen y trayectoria de las convenciones formales que anteceden a <i>El bautismo de Cristo</i> (1749)	121
4.1 Frecuencia de uso y contexto material del tema del bautismo en la pintura virreinal	121
4.2 El <i>esquema</i> <i>significante</i> de <i>El bautismo de Cristo</i> en la historia de la pintura de Europa y América	122
4.2.1 Forma primaria del <i>esquema</i> <i>significante</i> del bautismo	123
4.2.2 Los bautismos por inmersión e infusión. Los <i>esquemas</i> <i>significantes</i> gótico e italiano	125
4.2.3 Los <i>esquemas</i> <i>híbridos</i> o <i>americanos</i> de México y Perú	130
4.2.4 El bautismo cusqueño de siglo XVIII y sus dos modos autónomos de expresividad pictórica	133
 CAPÍTULO V	
<i>El bautismo de Cristo</i> (1749), un examen integral de sus aportes estéticos y simbólicos en la pintura virreinal limeña	141
5.1. Centro compositivo. Simbología canónica en <i>El bautismo de Cristo</i> (1749)	144
5.1.1 Los ángeles y los apóstoles, alegorías del principio y el fin	145

5.2. Invenciones. Periferia y simbología no canónica en <i>El bautismo de Cristo</i>	149
5.2.1 El <i>inventivo</i> uso estético y simbólico de estampas	148
5.2.2 Dos ángeles. <i>Vanitas</i> de muerte y resurrección	154
5.2.3 El rapto del corazón de Manuel Paz por Cupido. Un voto penitencial	158
5.2.4 La venustez en Cupido. <i>Vanitas</i> y <i>amor carnalis</i> .	165
5.2.5 “Manuel Paz lo hacía”. Pretensiones sociales del pintor	171
5.2.6 La <i>morada</i> y el puente, <i>inventos localistas</i> de la pintura limeña	172
5.3. Invención y probabilismo. Principios estéticos y morales en <i>El bautismo de Cristo</i> (1749)	181
5.4 Esquema compositivo y perspectivas visuales en <i>El bautismo de Cristo</i> (1749)	186
5.5 Análisis comparativo de los elementos compositivos y expresivos entre <i>El bautismo de Cristo</i> (1749) y los lienzos de La Merced de Lima (1786). Aportes estéticos de Manuel Paz a la pintura virreinal limeña	192
5.5.1 Las aves. Evidencia de un estilo ecléctico individual y limeño	198
5.5.2 El lienzo oculto de Manuel Paz y la caducidad de su estilo ecléctico	199
5.5.3 El lenguaje del color de Manuel Paz a través de <i>El bautismo de Cristo</i> (1749) y los lienzos de La Merced de Lima (1786)	208
5.5.4 El lenguaje del trazo de Manuel Paz a través de <i>El bautismo de Cristo</i> (1749) y los lienzos de La Merced de Lima (1786)	219
CONCLUSIONES	237
BIBLIOGRAFÍA	
Archivos consultados	247
Fuentes primarias	247
Fuentes secundarias	251

INTRODUCCIÓN

I. Resumen

Este proyecto es un análisis integral de la obra pictórica *El bautismo de Cristo* (fig. 36), lienzo elaborado y firmado por Manuel Paz en 1749, pocos años después del cataclismo de Lima de 1746 y con el cual se re-funda la parroquia de San Lázaro, una de las más antiguas de la capital y repositorio actual de dicha obra. A partir del uso holístico de las metodologías de la historia del arte, la presente investigación se ha propuesto a identificar y examinar los motivos historiográficos que impulsaron el encargo de la obra, la funcionalidad de la imagen en el aparato ritual del templo de San Lázaro y en función a ella su expresión formal y planteamiento iconográfico a fin de comprobar de modo heurístico su valor estético e histórico de acuerdo a las exigencias visuales de sus clientes y de su entorno artístico.

Cabe puntualizar que en el desarrollo de la presente tesis la palabra *Bautismo* en el título de la obra de Manuel Paz ha sido subsanada a su correcta escritura en minúsculas.

II. Planteamiento del problema

El formato apaisado y dimensiones monumentales (268 x 431 cm.) de *El bautismo de Cristo*, de Manuel Paz, comparable con la envergadura de los lienzos hagiográficos de los conventos de Santo Domingo (ca. 1600-1661), San Francisco (ca. 1671), San Agustín (1742-1745) y La Merced (1783-1792) de Lima suscita la siguiente pregunta: ¿Por qué la obra posee características formales extraordinarias si el tema representado evoca un pasaje bíblico y convencional de la vida pública de Cristo? A esta incorporamos como otro factor su actual lugar de exhibición en el ingreso a la capilla del Sagrado Corazón, ubicado en el transepto del templo de San Lázaro del Rímac: ¿Fue este su lugar original destinado para ser exhibido? y si no lo fuera, ¿qué motivos hubo para descontextualizar y desligar la funcionalidad de una obra de visible importancia? A estos factores de observación inmediata podemos plantearnos como problema de fondo: ¿por qué se impulsó el encargo de esta obra inmediatamente después del cataclismo que originó una grave crisis social en Lima? A partir de estas preguntas nacen otras de naturaleza analítica que esta investigación intentará responder, tales

como: ¿qué funcionalidad cumplía esta imagen dentro del contexto del templo de San Lázaro? ¿qué significado tuvo el encargo del lienzo y a qué exigencias o necesidades visuales respondía? ¿qué elementos visuales de la obra permiten identificarla como una obra excepcional en relación a las obras producidas en su momento?

III. Hipótesis

A partir de nuestra observación directa y de la recopilación de fuentes secundarias relacionadas al presente tema de tesis, se puede establecer que los elementos formales y simbólicos del lienzo *El bautismo de Cristo*, además de ser excepcionales, se sustentan en convenciones visuales *apocalípticas* que buscan un ágil reconocimiento didáctico y moral que a modo de *catarsis* ofrece respuestas espirituales y simbólicas al contexto de crisis súbita que Lima experimenta a partir del cataclismo de 1746.

De acuerdo a las pocas fuentes disponibles sobre la vida de Manuel Paz, en agudo contraste con la calidad de la obra y el propio testimonio que deja el pintor en la firma de su lienzo, la envergadura del encargo *El bautismo de Cristo* respondería al prestigio que este pintor poseía a sus dieciocho años de edad, en el entorno pictórico limeño de primera mitad de siglo XVIII, por cierto, un periodo de producción artística poco estudiado por los estudios de historia del arte peruano.

La descontextualización espacial del lienzo *El bautismo de Cristo* desarticula su lazo simbólico, estético y funcional con la arquitectura original del templo de San Lázaro. Pese a este factor, su actual exhibición en el templo es un claro indicador de su dependencia con este edificio monumental, lo que sugiere un vínculo orgánico con una parte específica del templo, probablemente su baptisterio.

Los parámetros estéticos de la pintura limeña en el tránsito de la primera a la segunda mitad de siglo XVIII experimentan un cambio drástico a razón del impacto definitivo que deja el cataclismo de 1746 y del creciente absolutismo que experimenta la administración virreinal. El óleo de Paz demuestra caracteres de estilo que le posicionan como una obra intermedia entre ambos periodos, caracterizados el primero por un gusto ecléctico en el que confluyen vertientes estilísticas sevillanas, cusqueñas y flamencas, y el segundo por su orientación al clasicismo, vale decir, a un ideal canónico de belleza que busca el ilusionismo óptico, la mimesis y la cita ornamental de la antigüedad clásica.

Según las afirmaciones sobre la participación de Paz en la serie de lienzos hagiográficos de San Pedro Nolasco en el convento de La Merced de Lima, la tendencia estilística general del conjunto sugiere que el autor atraviesa por un drástico cambio estilístico orientado hacia el gusto clasicista que caracteriza a la pintura epilodal del Virreinato.

IV. Justificación

Una visita fortuita a la iglesia de San Lázaro del Rímac durante una misa de seis de la tarde de jueves 9 de mayo de 2013, permitió reconocer a través del recorrido de sus naves laterales, un oscurecido, destensado y empolvado lienzo de gran formato, que a duras penas hacía legible distinguir una escena del bautismo de Cristo dentro de una destacada composición visual, sellada con una ostentosa firma que dejaba entrever el año crítico de 1749 y el nombre de su posible autor: Manuel de Paz.

Instalada con evidente incongruencia sobre el tímpano de la puerta de ingreso de la capilla lateral del Sagrado Corazón de Jesús, esta obra trascendió de la anécdota a un pendiente de investigación el cual tras un año, en 17 de junio de 2014, se inició mediante la solicitud oficial para su correspondiente estudio fotográfico al entonces párroco Carlos Castillo Mattasoglio.

La afortunada coincidencia entre la política impulsada por el padre Castillo de recuperar el patrimonio material de la parroquia de San Lázaro y el inicio de nuestras investigaciones sobre el lienzo de Manuel Paz, hicieron posible concertar un proyecto de puesta en valor de su acervo histórico-artístico, el cual se inició con dicha obra.

Su desmontaje en 10 de enero de 2015 fue el inicio de su extenso proceso de conservación y restauración a cargo del restaurador Erman Guzmán Reyes, cuyas continuas muestras de limpieza permitieron aproximarnos a la fidelidad de los colores de la imagen, los cuales reafirmaron nuestra noción sobre la envergadura y tendencia estética de dicho encargo; asimismo, al reconocimiento de sus impactantes detalles iconográficos en el centro y la periferia de la imagen.

En dicho año, nuestras indagaciones sobre la identidad y la trayectoria artística del pintor Manuel Paz nos condujeron a diversas fuentes secundarias, la mayor parte de ellas inexactas o poco documentadas, limitaciones que representaron una motivación para generar una base documental a partir de la búsqueda de fuentes primarias

relacionadas a ambos campos, cuyo examen crítico nos permitiese integrarla a los significativos pero todavía escasos aportes académicos sobre pintura virreinal de Lima de primera mitad de siglo XVIII. A raíz de este emprendimiento, en 11 de junio de 2015 se hicieron públicos en la revista *Caretas* los primeros hallazgos sobre la identidad y fecha de nacimiento del pintor.

Asimismo, la relación de origen y dependencia de este lienzo con un espacio específico del templo, nos llevó a la revisión de documentos poco consultados relacionados con la trayectoria constructiva del templo parroquial de San Lázaro, por cierto el primero en ser reconstruido totalmente (1757) después del cataclismo de 1746, en medio de un periodo clave de renovaciones en la estética y el gusto limeño de siglo XVIII. El carácter fundacional y las motivaciones estéticas que advertimos en la destacada factura de esta obra, al igual que nuestro trabajo demostrativo sobre su valor histórico-artístico en la trayectoria patrimonial del distrito del Rímac y de Lima, fueron por lo tanto los incentivos iniciales para la presente investigación, cuyo desarrollo y producto consideramos un aporte inédito para la historia del arte virreinal peruano.

V. Objetivos

1.1 Objetivo general

Demostrar mediante la lectura de documentos de archivo y el escrutinio de los elementos plásticos y simbólicos de *El bautismo de Cristo* de Manuel Paz, que dicha obra es un fenómeno comprobable de autenticidad estética en la pintura local, representante del gusto ecléctico limeño de la primera mitad de siglo XVIII.

1.2 Objetivos específicos

Los siguientes objetivos determinan la línea de análisis que hemos desarrollado en cada uno de los cinco capítulos que componen la presente tesis:

- ▮ Recopilar y contrastar tanto fuentes secundarias y primarias, como obras pictóricas que permitan documentar la biografía y la trayectoria del pintor Manuel Paz.
- ▮ Establecer mediante documentación de primera y segunda mano la trayectoria institucional y constructiva del templo y parroquia de San Lázaro en relación a los acontecimientos cercanos al cataclismo de 1746, con la cual se puedan establecer los motivos del encargo y de la funcionalidad del lienzo *El bautismo de Cristo* de Manuel Paz.

- ▮ Identificar los componentes compositivos de *El bautismo de Cristo* (1749) para contrastarlos con los de sus referentes más inmediatos y sus antecesores que tratan el tema del *bautismo* en la pintura occidental.
- ▮ Identificar en qué medida el autor emplea el principio de *invenio* en su proceso creativo de seleccionar sus referentes visuales, y de adecuarlos compositiva e iconográficamente en *El bautismo de Cristo* (1749).
- ▮ Caracterizar la singularidad estilística de Manuel Paz a través de *El bautismo de Cristo* (1749) y sus obras en La Merced (1786), compararlas analíticamente con las de sus contemporáneos e identificar sus aportes a la plástica nacional.

VI. Metodología (resumen)

El análisis integral de la obra *El bautismo de Cristo* (1749) responde a propósitos explorativos, explicativos y aplicativos que requieren de tres métodos diferentes de acuerdo al objetivo general y específicos del presente trabajo: 1. Hermenéutico, aplicado para la lectura de los documentos de archivo relacionados con la biografía y obra de Paz, asimismo para identificar las condiciones arquitectónicas del reconstruido templo parroquial de San Lázaro (1757). Esto último permitirá obtener una base fáctica sobre los motivos que subyacieron al encargo del citado lienzo, al igual que los factores materiales y compositivos que supuso el artista para proponer la observación de su obra en un punto específico del templo. 2. Formal, aplicado especialmente para singularizar el planteamiento compositivo de *El bautismo de Cristo* y para identificar su novedad o continuidad respecto a las convenciones formales del tema del *bautismo*, a sus antecedentes en la pintura occidental y a sus referentes visuales cercanos, tales como grabados o pinturas en el virreinato. 3. El iconológico, empleado tanto para examinar las fuentes visuales que emplea el artista, como para la lectura particular que hace de ellas en su lienzo. Para el primer caso supone comprobar la variación o conservación que Paz aplica a sus fuentes visuales, y para el segundo, las continuidades o aportes que agrega a la convención temática del *bautismo*.

Se agrega asimismo, que mediante técnicas de digitalización fotográfica de alta fidelidad aplicadas al lienzo *El bautismo de Cristo* (1749) y a las diferentes obras pictóricas que hemos consultado, permitirá que el análisis en gabinete alcance a observar los pormenores técnicos y expresivos que Manuel Paz propone en este óleo, factor que permitirá un sólido análisis de sus caracteres plásticos y los de sus contemporáneos limeños.

De acuerdo al perfil holístico de nuestra investigación esta se puede clasificar de 1. Exploratoria o de sondeo de información; 2. Básica, es decir, de aporte a los conocimientos sobre un tópico específico del arte virreinal; 3. Adaptativa, al adecuar los conocimientos teóricos y metodológicos de la historia del arte para comprender la singularidad de una obra pictórica virreinal, y 4. Aplicativa, al integrar dichos conocimientos teóricos y metodológicos para su análisis¹.

VII. Agradecimientos

No son suficientes las palabras para expresar mi gratitud a todas las personas que incondicionalmente han sido parte de este proyecto. Su apoyo académico, laboral y amical prevalecerán irremplazables en mí e indirectamente en nuestro lector.

Agradezco de sobremanera al doctor Jaime Mariazza Foy, asesor intelectual de este trabajo y a la doctora Martha Barriga por su asesoría en los Seminarios de Tesis de la maestría en Arte Peruano y Latinoamericano, a la latente guía ética y profesional de la doctora Nanda Leonardini, al padre Carlos Castillo Mattasoglio, erudito de la fe y defensor humano del patrimonio artístico religioso de San Lázaro, al restaurador Erman Guzmán Reyes, al doctor Ricardo Estabridis Cárdenas, al padre Saul Peredo Meza de la orden mercedaria de Lima, a Nieves Rodríguez Taboada, secretaria del convento de La Merced de Lima, a Amable Vásquez Cieza, sacristán de la parroquia de San Lázaro del Rímac, a Hugo Guzmán Barra, hermano de la cofradía del Cristo Crucificado del Rímac, a Fernando López Sánchez, director del Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, a la Madre Superiora del Monasterio de Santa Rosa de Santa María de Lima, a la Madre Superiora y a la madre Margarita del Monasterio de la Concepción de Lima, a Celia Soto Molina, encargada de la Sala Lohmann Villena del Archivo General de la Nación y a Leslie Tucno Matos, encargada del área educativa del Museo de San Francisco de Lima.

¹ Tipificación empleada por el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos sobre la base del libro *Metodología y diseños en la investigación científica* de Hugo Sánchez y Carlos Reyes (1984).

CAPÍTULO I

Estado de la cuestión, marco teórico y metodología aplicada

El verdadero método de la historia del arte debería ser la duda voluntaria y atenta del que elige y usa un instrumento, manteniendo siempre vivo el deseo y la esperanza de encontrar otro mejor.

Juan Plazaola, 2003²

1.1 Estado de la cuestión

1.1.1 La vida y obra indocumentada del artista

Ni la biografía ni la obra de Manuel Paz poseen un estudio especializado. Son escasas y poco documentadas las noticias relevantes sobre su biografía, al igual que las inexactas referencias sobre sus obras en la serie hagiográfica de San Pedro Nolasco en el convento de La Merced de Lima (1786). El desinterés académico por situar su obra en la historia de la pintura virreinal peruana explica el por qué *El bautismo de Cristo* (1749) es por primera vez documentada en 2004. En las siguientes líneas revisaremos los aportes historiográficos más relevantes sobre el pintor.

El primero en ofrecer noticias sobre Manuel Paz es Luis Antonio Eguiguren en *Las calles de Lima* (1945). Aunque su exclusiva naturaleza documental obedece a su interés por el pasado virreinal de Lima, el historiador identifica el lugar de vivienda de Paz y de su familia en la calle del Noviciado, sin referir obra del “desconocido”³ pintor. Dieciocho años después el arquitecto e investigador Emilio Harth-Terré replica estos datos en su *Pinturas y pintores en Lima virreinal* (1963)⁴, hasta que en 1968 Rubén Vargas Ugarte, en la segunda edición aumentada de su *Diccionario de Artífices de la*

² Plazaola 2003: 127.

³ Eguiguren 1945: 225.

⁴ Harth-Terré 1963: 201.

América Meridional incluye más noticias sobre Paz que lo vinculan con Pedro Díaz, pintor limeño⁵. No obstante, hasta esta década no se conoce obra alguna del pintor.

Aunque hasta la actualidad hemos comprobado que la única obra firmada por Manuel Paz además de su *bautismo* es *La bendición del cardenal Pedro Duacense al niño Pedro Nolasco* (1786) (fig. 81) del convento de La Merced, por mucho tiempo su papel ha sido omitido en este conjunto, incluso en textos referenciales como *Pintura en el Virreinato del Perú* (1989)⁶. Hace falta esperar hasta 2006, cuando restaurada la serie mercedaria, el artista plástico y restaurador Teófilo Salazar da a conocer en un reporte la firma “Paz” (fig. 88) de *El rapto de San Pedro Nolasco por la Santísima Trinidad* (1786,1792)⁷ (fig. 85), quien de manera inexacta le atribuye la autoría única de esta obra, sin identificar el fenómeno de sustitución por el cual Julián Jayo había pintado sobre la misma imagen⁸.

Posteriores restauraciones de este conjunto, según se deduce de las diferencias entre sus actuales leyendas y las transcritas por dicho restaurador en 2006, hicieron posible visualizar su firma en el citado lienzo *La bendición del cardenal Pedro Duacense al niño Pedro Nolasco* (1786), dato fundamental que ha permitido incluir una obra más al repertorio del pintor.

Pese a estos descubrimientos, diversos estudios sobre pintura virreinal incluyen de manera errónea la autoría e identidad de Manuel Paz. Así en 2003, Paz Soldán Bosa omite la presencia de Paz en la serie de La Merced⁹; en 2006, Luis Eduardo Wuffarden atribuye erróneamente a "Manuel de Paz" el lienzo *San Pedro Nolasco suda sangre*, pintado por Julián Jayo (*ca.* 1786) (fig. 90)¹⁰, y en 2009, la investigadora Gabriela Lavarello señala a "Manuel de Paz" como "pintor mestizo", sin precisar referencia bibliográfica o de archivo¹¹. Es en 2004 cuando el artículo *Aspectos relativos a las nociones de estilo y escuela en la pintura peruana del siglo XVIII* del historiador del arte Jaime Mariazza, reproduce fotográficamente y por primera vez *El bautismo de Cristo* (1749), acompañada de la siguiente reseña:

⁵ Vargas Ugarte 1968: 440-441.

⁶ Bernaldes 1989: 60-61.

⁷ Salazar 2006: s/p.

⁸ La identidad de Julián Jayo como segundo autor de esta obra es atribuida sobre la base de la comparación estilística que desarrollamos en el último capítulo del presente trabajo.

⁹ Paz Soldán 2003: 239-243.

¹⁰ Wuffarden 2006: 124-127.

¹¹ Lavarello 2009: 309.

Vinculados a temas religiosos encontramos algunos nombres, como el de Manuel Paz, que hacia 1749 firmó un cuadro con la escena del *Bautismo de Cristo* para la iglesia de San Lázaro en el limeño barrio del Rímac¹².

Este mismo dato es incluido en el libro *Arte Colonial* (2016) del Museo de Arte de Lima¹³, el mismo año en que a través de una revista local dimos a conocer por primera vez la identidad genealógica del pintor Manuel Paz y Montejo, bautizado en 1732 en la entonces viceparroquia de San Lázaro¹⁴, datos que ampliaremos en nuestro segundo capítulo¹⁵.

1.1.2 El fragmentario panorama histórico-artístico de Lima (1700-1750)

El bautismo de Cristo (1749) es un lienzo situado cronológica y estilísticamente en el tránsito de un tipo de pintura tenebrista¹⁶ a otra clasicista¹⁷, dos tendencias claramente diferenciadas en el desarrollo de la producción pictórica limeña de siglo XVIII, cuya atención desigual por los especialistas nos ha arrojado mayores luces sobre la segunda, representada en gran medida por la obra del pintor limeño Cristóbal Lozano. La etapa formativa de Manuel Paz inscrita en la década de 1740, nos compromete a revisar de manera crítica los significativos aunque todavía escasos aportes historiográficos sobre la producción artística limeña de primera mitad de este siglo, a fin de formar un panorama general de las obras y las consideraciones sociales alrededor del artista, los mismos que nos proporcionarán mayor exactitud sobre el carácter *ecléctico* que se ha atribuido a esta producción a lo largo de las últimas seis décadas, cuyo sentido poco concreto del término pretendemos ampliar en el presente trabajo a través del examen integral de los condicionantes históricos, y componentes formales e iconográficos del lienzo *El bautismo de Cristo* (1749).

¹² Mariazza 2004: 180.

¹³ Kusunoki y Wuffarden 2016: 322.

¹⁴ En el artículo Renacimiento de San Lázaro de la revista *Caretas* de 11 de junio de 2015.

¹⁵ También publicados en el reciente artículo “Manuel Paz y Montejo (1732-ca. 1807). Noticias biográficas de un olvidado pintor limeño”, en el n.º 15 de la revista *Illapa* del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas, de la Universidad Ricardo Palma.

¹⁶ Kusunoki 2016: 25.

¹⁷ Wuffarden 2006: 116.

Lectura crítica de los estudios historiográficos referidos a la producción pictórica de Lima de primera mitad de siglo XVIII

La producción limeña de este periodo ha sido y es un mosaico incompleto de estudios aislados, desvinculado de la línea de eventos posteriores al cataclismo de 1746, cuyas referencias más resaltantes no superan en calidad ni en cantidad informativa a los aportes que han logrado los investigadores sobre la segunda mitad de esta centuria, especialmente en el campo de la retratística donde la obra de Cristóbal Lozano, si bien ha recibido su justo reconocimiento, posee un protagonismo totalizante que puede comprobarse en una línea de tiempo del arte virreinal recientemente publicada¹⁸.

La esquicia entre la producción artística de primera y segunda mitad de siglo XVIII, resultado de un consciente o inconsciente desinterés por entender la secuencialidad entre ambos fenómenos artísticos, vale decir, de vincularlas dentro de un proceso derivable, o si se quiere, genealógico, ha tenido como consecuencia el arriesgado fortalecimiento de una perspectiva general que estelara el *genio* de un solo pintor a lo largo de una centuria en la pintura de Lima¹⁹, pese a que, según referiremos, hay obras de arte de primera mitad de este siglo que demuestran claramente la indiscutible calidad artística de pintores limeños que anteceden y coexisten con Lozano, entre ellos Manuel Paz, artista cuya obra *El bautismo de Cristo* (1749) posee, según demostraremos en este trabajo, características formales vinculantes entre ambos periodos. Para precisar con mayor exactitud dicho panorama, ofrecemos en seguida un examen crítico de las investigaciones dedicadas a esta etapa, a fin de desarrollar una trayectoria sobre los vigentes consensos y enfoques histórico-estéticos de su producción pictórica.

Los trabajos dedicados a este campo han sostenido en gran medida su estricta dependencia a un universo limitado de obras de arte que con suerte ha llegado hasta nuestros días, sea por su afortunada conservación material en el patrimonio eclesiástico y privado, o por algún testimonio visual a través de estampas; no obstante, la mayor parte de ellas son solo referencias historiográficas de los archivos eclesiásticos y notariales de Lima, donde la presencia de pintura cusqueña se asoma como el principal fenómeno comercial que orienta al gusto y a la demanda de la clientela limeña, y

¹⁸ Kusunoki 2016: 290-332.

¹⁹ Optamos por la concepción de Max Dvorák sobre la naturaleza derivable de los fenómenos artísticos, en lugar de la idea opuesta de Benedetto Croce: "Los genios no surgen unos de otros, los genios son siempre independientes entre sí". Citado en Pächt 1993: 94.

presumiblemente a su orientación estilística, tal y como sostendremos en el análisis integral del lienzo *El bautismo de Cristo* (1749) de Manuel Paz. A partir de la revisión crítica y cronológica de los estudios concernientes a este periodo, nos aproximaremos a:

1. La producción pictórica limeña de primera mitad de siglo XVIII, según estudios de caso y de otros productos artísticos vinculados a ella, tales como el grabado, la arquitectura y la escultura, y
2. La producción pictórica limeña y su estado de intercambio comercial con la pintura cusqueña. Para este último examinaremos dos estudios realizados por Emilio Harth-Terré (1963) y Antonio Holguera (2018).

▮ Los lienzos del resurgimiento Inca²⁰

Se han reiterado hasta nuestros días²¹, luego de su tratamiento por Teresa Gisbert (1979)²² y masiva difusión a través del grupo editorial venezolano Biblioteca Ayacucho (1982), las crónicas expedicionarias del francés Amadée Frezier acerca de su paso por el Perú en 1713, en sus dos tomos de *Relation du voyage de la Mer du Sud* (1717), de donde se han extraído diferentes referencias sobre la consolidada presencia de la pintura cusqueña en la capital. Una de ellas describe la casa solariega limeña: “Il n'y a pour tapisserie qu'une grande quantité de méchans (sic) tableaux que sont les Indiens du Cusco”²³, ilustrada en la lámina XXX (fig. 1)²⁴, que representa tres lienzos de arcángeles arcabuceros colgados en las paredes de un *estrado*²⁵. De igual

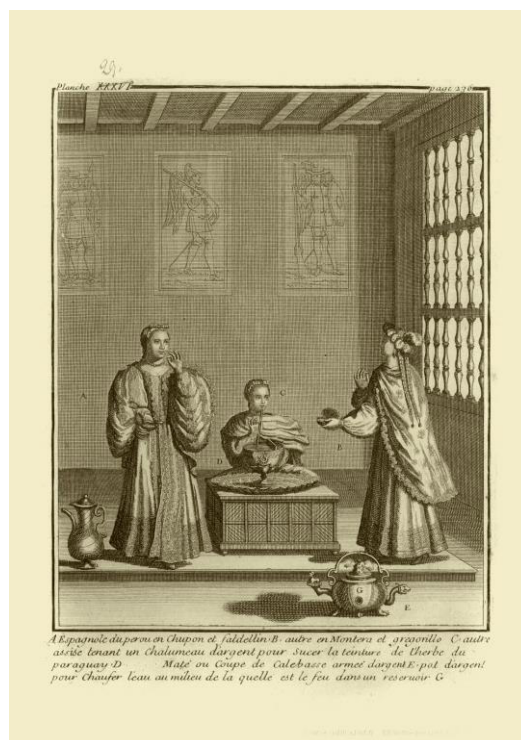


Fig. 1. Anónimo. *Lámina XXX*. 1717, grabado al buril, 17 x 14.5 cm. Biblioteca Nacional de Chile. Fuente: Frezier (1717).

²⁰ Llamado por primera vez “renacimiento Inca” por Statny en 1982. Wuffarden 2016: 33.

²¹ Wuffarden 2000: 55; Mujica 2002: 26-27; Wuffarden 2005: 229; Kusunoki 2016: 42-45.

²² Gisbert 1979: 752-759.

²³ “Su tapicería [tiene] una gran cantidad de imágenes desagradables hechas por los indios del Cusco”. Frezier 1717 II: 462. Traducido por OEO.

²⁴ Encarte entre la página 456 y 457.

²⁵ Espacio de ocio dedicado a la música y a la danza entre hombres y mujeres, caracterizado por poseer una elevación del suelo de 6 a 7 pulgadas sobre el nivel del suelo y ubicado cerca de la sala de visitas. Frezier 1717 II: 450.

modo al describir la ciudad del Cusco, Frezier señala: “Cette Ville est encore renommée par la grande quantité de Tableaux & de Peintures que les Indiens y sont, & dont ils remplissent tout le Royaume que quelques mauvaises qu'elles soient”²⁶.

Otra referencia testimonial y crítica de Frezier en el acápite *De los indios del Perú*, refiere sobre las capacidades del artista cusqueño: “Ils ont de l'esprit pour les Arts, grands imitateurs de ce qu'ils voyent, mais trèsbornes dans leurs inventions”²⁷. Por último, y probablemente una de las referencias más empleadas en los estudios sobre representaciones de los Incas²⁸ sea la lámina XXXI, prueba de la divulgada representación a cuerpo entero de los cuadros dinásticos de Incas *reyes* del Perú. Este grabado con la descripción: “a. Incas, ou Roy du Perou. b. Coia ou Reine. Ces deux-figures ont été dessinées d'après un tableau fait par les Indiens du Cusco”²⁹, es presentada por el propio Frezier del siguiente modo:

...c'étoit le premier d'une suite de douze autres grands comme nature y qui représentoient les douze Empereurs qu'ils ont eu depuis que Manco Capac réduisit en Royaume le Taguantin Suyu³⁰

Aunque se desconocen cuáles fueron los referentes visuales de Frezier³¹, se sabe gracias a los citados hallazgos de Jorge Cornejo (1960), que en 1721 los cuadros dinásticos de Incas *reyes* provenientes del Cusco, ya poseían un lugar suficientemente arraigado en el imaginario visual de Lima hasta el punto de constituir un referente para los propios cusqueños, según describe el concierto entre el “Maestro Pintor” capitán Agustín de Navamuel y el capitán Christoval de Rivas y Velasco, por el cual se debe:

...pintar veinte y quatro liensos de pintura que se componen de los **dose Reyes Ingas con todos sus atributos y los otros dose, de las Ñustas Prinsesas** correspondientes a cada Rey, asimesmo con todos sus atributos; con declaración que han de ir dichos veinte quatro liensos **en la misma forma que los que se**

²⁶ “Esta ciudad es famosa por la gran cantidad de cuadros y pinturas que los indios elaboran allí, y **de los cuales ocupan todo el reino, por malos que sean**”. Frezier 1717 II: 308. Énfasis agregado. Traducido por OEO.

²⁷ “Tienen ingenio para las artes, son grandes imitadores de lo que ven pero muy limitados en sus invenciones”. Frezier 1717 II: 465. Traducido por OEO.

²⁸ Peralta y Walker 2006: 247-248.

²⁹ “a. Inca, o rey del Perú b. Coia o reina. **Estas dos figuras fueron extraídas de una pintura hecha por los indios del Cusco**”, extraído de la leyenda de la lámina XXXI, encartada entre las páginas 478 y 479. Frezier, 1717 II. Traducido por OEO.

³⁰ “...puede verse en una figura de los antiguos incas **que dibujé de un cuadro hecho por los indios del Cuzco; era el primero de una serie de otros doce de tamaño natural, que representaban a los doce emperadores** que hubo desde que Manco Cápac convirtió en reino al Tahuantinsuyo”. Frezier 1717 II: 479. Traducido por OEO.

³¹ Peralta y Walker han podido detectar lo que parece ser la reproducción en acuarelas de los lienzos que sirvieron de modelo para el grabado n.º XXXI, ordenadas por el mismo Frezier y custodiadas en el Archivo de la Asamblea Nacional de París. Peralta y Walker 2006: 247.

pintaron para el Exsellentísimo Señor Virrey de orden del Señor Marqués de Valleumbroso³².

Republicado prontamente por Teresa Gisbert (1962)³³ y Harth-Terre (1963)³⁴, transcurren cerca de tres décadas hasta que Gustavo Buntinx y el historiador Luis Eduardo Wuffarden (1991)³⁵ interpretan este dato dentro del fenómeno de florecimiento político de la nobleza inca durante la administración borbónica, más tarde ampliado por este último y Majluf en *Los incas, reyes del Perú* (2005)³⁶. Ambas fuentes toman como base el tema antes discutido por Teresa Gisbert en su artículo *Los incas en la pintura virreinal del siglo XVIII* (1979)³⁷ y su libro *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (1980)³⁸. Con cita a Vargas Ugarte (1947)³⁹, y éste a su vez apoyado en Llanos y Zapata⁴⁰, la investigadora boliviana identifica a Alonso de la Cueva como el artífice de la imagen dinástica y secuencial de Incas y reyes de España (*ca.* 1724-1728) (fig. 2)⁴¹, una segunda tipología de imágenes de Incas *reyes* conformada por bustos, convertida rápidamente en paradigma compositivo e iconográfico gracias a las diversas reproducciones e interpretaciones pictóricas cusqueñas que se destinan a Lima, Cusco y Ayacucho, entre ellas las del Monasterio de Copacabana en el Rímac y de la Catedral de Lima fechadas cerca de 1725, así como su reproducción por José Palomino en *Viaje a la América Meridional* (1748) de Jorge Juan y Antonio de Ulloa⁴².

³² Concierto firmado en 1 de abril de 1721. Cornejo 1960: 287.

³³ Mesa y Gisbert 1962: 133-136.

³⁴ Harth-Terré 1963: 197.

³⁵ Buntinx y Wuffarden 1991: 151-210.

³⁶ Ver el artículo: “La descendencia real y el ‘renacimiento inca’ en el virreinato”. Wuffarden 2005: 175-252.

³⁷ Gisbert 1979: 754-756.

³⁸ Gisbert 1980: 128-132.

³⁹ Gisbert 1979: 756. Se transcribe el dato de Vargas Ugarte: “Narváez S. J. P. Juan de.- Grabador... Según Llano Zapata, la galería de los Reyes Incas fue también grabada en 1715, por el P. Narváez, valiéndose del dibujo trazado por el Licenciado Alonso de la Cueva, la cual se sacó luego en estampas, difundiendo bastante por América y España, donde más tarde la reprodujo el grabador Juan de Palomino”. Vargas Ugarte 1968: 434. Esta referencia es una ampliación de la primera edición de 1947.

⁴⁰ Cabe recordar que Félix Álvarez Brun en su artículo *José Eusebio de Llanos y Zapata* (1963), publicado nueve años después de su tesis doctoral *Vida y obra de José Eusebio de Llano y Zapata*, refiere de este dato: “En las *Memorias* expresa que don Alonso de la Cueva cronista de la Santa Iglesia de esta ciudad, fue el primero en dibujar y ordenar una iconografía de los Incas, pero que es falso...”. Álvarez 1963: 66.

⁴¹ A pesar que Llanos y Zapata señala: “Fue el primero que hizo el dibujo y ordenó la serie de los Incas don Alonso de la Cueva, cronista de la Santa Iglesia de Lima. Abrió las láminas y tiró las estampas, por los años de 1715, el padre Narvaez, jesuita” (Llano y Zapata 1904: 106), Gisbert prueba la imposibilidad de este último dato debido a la alusión gráfica de la imagen al segundo reinado de Felipe V (1724-1746) (Gisbert 1980: 130-131), por lo que estima su origen entre 1724 y 1728, posiblemente de la mano de fray Miguel de Adame. *Ibíd.*: 132.

⁴² *Ibíd.*

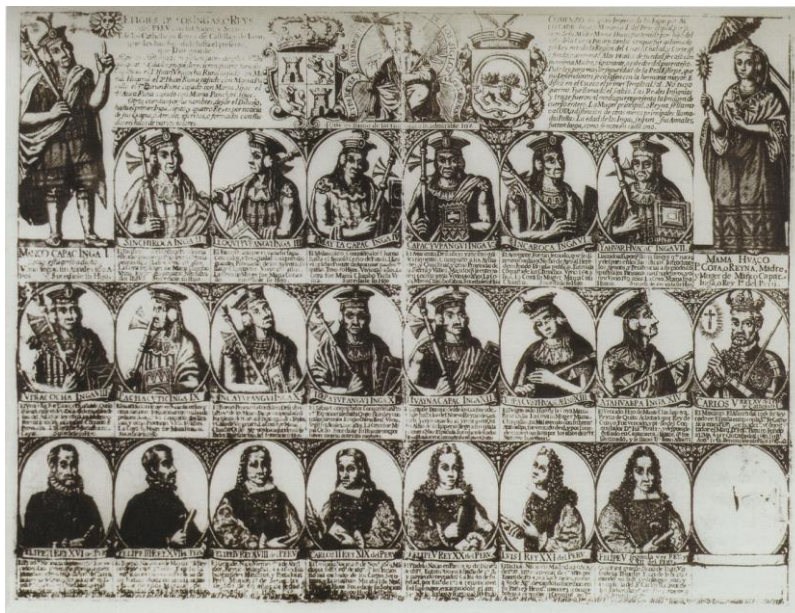


Fig. 2. Fray Miguel de Adame (atrib.). *Efigie de los Incas reyes del Perú*. ca. 1724-1728, grabado al buril. Fuente: Wuffarden (2015).

En 1983, Armando Nieto reafirma la presencia de la serie dinástica de Incas *reyes* gracias a la crónica que transcribe de un anónimo padre jesuita, quien cerca de 1751 visita el Cabildo de Lima y describe:

...no tiene más distinción; se ve ahí solamente la historia de los indios y de sus Incas, de manos de pintores del Cuzco, que pasan por los más diestros del país. El gusto de estos pintores es del todo gótico, porque, para la inteligencia del tema que representan, hace salir de la boca de sus personajes unos rollos sobre los que escriben lo que quieren hacerles decir⁴³.

Los planteamientos y aportes documentales de Cornejo, Gisbert y Nieto corroboran el prestigio que poseen los pintores cusqueños en Lima durante las primeras décadas de siglo XVIII como exclusivos autores de las imágenes de la nobleza Inca y como especialistas en legitimar históricamente su genealogía mediante el pincel. Dentro del escenario expansivo del comercio de pintura cusqueña a Lima, ambas tipologías de efigies de Incas expresan la autoridad que obtienen los obradores cusqueños para satisfacer las necesidades visuales de la administración virreinal centralizada en Lima.

⁴³ La transcripción de Nieto es a partir de una copia remitida por un misionero jesuita apellidado Morghen, al marqués de Reybac, con fecha 20 de setiembre de 1755. Nieto 1983: 286. Énfasis agregado.

▮ Dos paisajes moralizantes de Lima, dos escenas de un castigo histórico

Los lienzos *Robo del copón del Sagrario* (ca. 1716) (fig. 3) y *Procesión del desagravio* (ca. 1716) (fig. 4) reproducidos en diversas publicaciones⁴⁴ pero sin un debido examen que identifique las acuciosas representaciones que nos deja su autor, forman un valioso testimonio visual de los eventos ocurridos en Lima entre 20 de enero y 2 de febrero de 1711, los mismos que inspiraron una de las conocidas tradiciones de Palma⁴⁵. La naturaleza criminal y sacrílega de estos hechos, condenada por la mayoría de los habitantes limeños, logra trascender en la memoria histórica de siglo XIX en el apartado “Estado Moral” de la *Estadística* (1858) de Atanasio Fuentes, relato rigurosamente sustentado según comprobamos en un artículo reciente de la arquitecta Sanda Negro, basado en documentos del Archivo General de Indias.

De acuerdo a la crónica criminal, el criollo Fernando Hurtado de Chavez, hijo del conde de Cártago, "quien siempre tenía habito de jugar naipes y dados, como tambien en llevarse cuanto hallaba á tiro"⁴⁶, sustrae las “sagradas formas”⁴⁷ del bautisterio del Sagrario la mañana del jueves 20 de enero de 1711, según se representa en un detalle del primer lienzo. En sábado 31, a las “siete de la mañana poco mas ó menos”⁴⁸, se reporta públicamente el robo “por casi toda la ciudad”⁴⁹.



Fig. 3. Anónimo. *Robo del copón del Sagrario*. Ca. 1716, óleo sobre tela, 207 x 279 cm. Basílica Catedral de Lima. Fuente: Wuffarden (2000).

⁴⁴ Especialmente en Wuffarden 2000: 52-53, donde se señala como novedad del segundo lienzo: “Obra en proceso de restauración por el Fondo Pro-Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación del Banco de Crédito del Perú”.

⁴⁵ En su segunda serie de *Tradiciones* de 1874, Palma resume los hechos del robo del copón de oro del Sagrario con el título: “La fundación de Santa Liberata. Crónica de la época del vigésimo-quinto Virey del Perú” (Palma 1883: 77).

⁴⁶ Fuentes 1858: 185.

⁴⁷ Estas comprendieron además de la custodia: “...el vaso del santo óleo de los enfermos, el relicario de oro con su bolsa de ponerse al pecho, un vaso grande y otro pequeño con su capillo de tela con su coopertorio que es una corona y en medio su cruz, con el cual cargó estando con ciento cincuenta y tantas formas: echóselo en la faltriquera y salió por la puerta grande que mira á la plaza mayor...”. Fuentes: 1858: 185.

⁴⁸ Fuentes 1858: 186. Se debe acotar que Negro atribuye erróneamente 7:05 de la mañana de 20 de enero como: “el instante exacto de la sustracción del copón, fijado en el reloj del campanario” (Negro 2015: 380), cuando dicha hora corresponde, según Atanasio Fuentes, al momento en que “se echó de ver el hurto” (Fuentes 1858: 186), vale decir, de reporte del robo.

El lienzo *Robo del copón del Sagrario* (ca. 1711) reúne ambos momentos y sitúa el acontecimiento escenográfico y temporal en la plaza de la ciudad donde discurren apaciblemente guardias, un noble de peluca empolvada, un fraile mercedario, un fraile camilo, capellanes, una frutera, una mulata en ademán de cantar, un borriquero, mujeres en vestido luctuoso, una misturera, entre otros, quienes fuera de todo azar parecen guardar un estrecho correlato con los personajes citados en el testimonio de Fuentes⁵⁰. El relato historiado de este lienzo por lo tanto reúne en una misma imagen los diferentes momentos y personajes que dictan las crónicas escritas, donde el pintor ha privilegiado la vista urbana de la catedral y de la plaza como locaciones que otorgan veracidad a los hechos.

El segundo lienzo, dedicado exclusivamente al rescate y traslado de las hostias consagradas de 2 de febrero, omite particularmente la escena de confesión y hallazgo de las sagradas formas “al pié de un naranjo”⁵¹ en la Alameda de Descalzos, para más bien privilegiar los retratos del virrey Diego Ladrón de Guevara y de sus diversos funcionarios, quienes en



Fig. 4. Anónimo. *La procesión del desagravio*. Ca. 1716, óleo sobre tela, 274 x 213 cm., salón principal de la Hermandad del Santo Cristo Crucificado, iglesia Santa Liberata del Rímac, Lima. Fotografía: Omar Esquivel.

medio de la conmoción pública trasladan procesionalmente las hostias a la parroquia de San Lázaro, desde donde una de sus cofradías “sacó su palio, guion, mazas y cirios de á

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ Por ejemplo sobre los guardias: "...vagaba las calles de Lima, cuyos vigilantes jueces celosos de la paz, tranquilidad y sosiego de la República andaban rondandola [como acostumbraban] sin ser todavía sabedores del ejecutado hecho" *Ibíd.*: 186. Sobre el fraile mercedario: "...predicó en esta Plaza Mayor el padre misionero presentado, Fr. Antonio Viraure, del real orden de Nuestra Señora de las Mercedes, Redención de Cautivos..." *Ibíd.*: 188, o sobre las mujeres de luto: revestidos de luto, con las musetas negras, revueltas sobre la cabeza, el bonete calado á la cabeza, arrastrando lobsas, en sentimiento de dolor de no saber en qué parte estaría Nuestro Amo y Señor..." *Ibíd.*: 187.

⁵¹ *Ibíd.*: 191.

libra, que repartieron para venir en procesion hasta el Sagrario Parroquial de esta Santa Iglesia Catedral”⁵².

Ambos lienzos, pese a tratar un mismo tema y poseer formatos que les emparentan en una serie o *pendant*, están separados uno de otro por diferentes custodios, el primero por el Museo de la Catedral de Lima, y el segundo, probablemente encargado *in situ* por la orden de San Camilo⁵³ en la iglesia de Santa Liberata del Rímac, construida en 1716⁵⁴ y llamada así por orden directa del obispo virrey⁵⁵.

Ambas pinturas, al margen de su indiscutible valor testimonial son una muestra tangible del estilo lineal y de claroscuros que predominan en la producción pictórica de Lima. Para el primer caso, el ímpetu por demostrar la veracidad de los hechos toma como base la escenografía y cotidianeidad urbana de la plaza de la ciudad dentro de una vista abierta, provista de hasta cuatro proyectos de perspectiva que expone el interior de la casa del arzobispo, del Sagrario, la portada de la catedral⁵⁶ y su capilla lateral. Para el segundo, por el contrario, su perspectiva central impone la proyección arquitectónica del barrio de San Lázaro como escenografía del tránsito del virrey y de la pleitesía pública.

⁵² *Ibíd.*

⁵³ El primer crucífero o fray camilo que llega al Perú es P. Goldoveo o Golbordeo Carami, quien arriba al Callao en 1709. Establecida la capilla, convento y hospital de San Camilo en Santa Liberata en 1716, la orden administra el lugar hasta 1826, cuando se retiran definitivamente debido al litigio permanente que sostuvieron con los franciscanos descalzos y a la mudanza casi total que habían efectuado en la década de 1760 a los solares cercanos al Colegio Real (Barrios Altos). Negro 2015: 381-384.

⁵⁴ Año gracias al cual puede atribuirse su fecha de encargo.

⁵⁵ “Fundase la dicha capilla con las limosnas que se están pidiendo á los sujetos de la ciudad y como S. E. é I. es tan devoto de Santa Liberata virgen y mártir, se coloca á dicha santa, cojiendo de ella el nombre la capilla, y se discurre piadosamente que en ella pondrá el señor Obispo Virey un dedo que tiene de reliquia insigne de la Santa”. Fuentes 1858: 193.

⁵⁶ Anunciada por las diagonales que forman las escaleras al atrio.

▮ El grabado, testimonio directo de la producción artística de Lima

La limitada cantidad de obras pictóricas identificadas y conservadas entre 1700 y 1750 ha elevado la importancia estética y documental del grabado⁵⁷ en los estudios de arte virreinal, como testimonio clave de su cultura visual festiva, votiva y ritual, y como obra artística indesligable a los libros impresos. Gracias al amplio estudio compilatorio de Estabridis⁵⁸, es conocido el papel de fray Miguel de Adame como versátil grabador y pintor “del orden de los Predicadores de Santo Domingo”⁵⁹, quien activo entre 1699 y 1731⁶⁰ nos deja un crisol temático de estampas, tales como: la *Estigmatización de santa Rita de Casia* (1699)⁶¹, el *Catafalco y Retrato alegórico de Carlos II* acompañado de dos *Escenas de la imprenta de Joseph Contreras* (1701)⁶², su serie de *Mujeres fuertes* (1702)⁶³, la *Venerada Mariana de Paredes con el niño* (1702)⁶⁴, *Escudo y retrato del arzobispo de Lima Melchor de Liñán y Cisneros* (1703)⁶⁵, el *Escudo del virrey Castell-dos-Rius* (1708)⁶⁶, el *Catafalco del papa Benedicto XIII* (1731)⁶⁷, y las atribuidas *Efigies de los Ingas o Reyes del Perv* (ca.. 1724-1728)⁶⁸ y *Retrato alegórico de Fernando VI*, acompañado de imágenes de Cristo, de santos, papas y reyes (1730)⁶⁹.

Se conocen sus tres únicas pinturas: el *Escudo del virrey Castell-dos-Rius* (ca. 1708)⁷⁰, y sus dos retratos en *pendant* del papa Benedicto XIII y del rey Felipe V (figs. 5 y 6), fechados y firmados en 1730⁷¹. Estas últimas, por cierto análogas estilísticamente a la síntesis formal y al tenebrismo que caracteriza a las pinturas de tal año.

⁵⁷ Esto se puede observar en la línea de tiempo de la pintura virreinal del Museo de Arte de Lima. Kusunoki y Wuffarden 2016: 316-322.

⁵⁸ La mayor parte de obras identificadas corresponden al diccionario de Vargas Ugarte 1947: 287.

⁵⁹ Harth-Terré 1963: 165.

⁶⁰ Estabridis 2002: 112.

⁶¹ *Ibid.*: 114.

⁶² *Ibid.*: 171-178, 243-246.

⁶³ *Ibid.*: 114.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*: 170. Encartados en el libro *Historia Panegírica de San Gregorio...*

⁶⁶ *Ibid.*: 317.

⁶⁷ *Ibid.*: 247-249.

⁶⁸ *Ibid.*: 178-182.

⁶⁹ Encartados en *Historia de España Vindicada* de Pedro Peralta Barnuevo. Estabridis 2002: 173-178.

⁷⁰ *Ibid.*: 317. Conservado en el MNAHP.

⁷¹ Mujica 2016: 44-45.



Fig. 5. Miguel Adame. *Retrato del Papa Benedicto XIII*. 1730, óleo sobre tela, convento de las Nazarenas de Lima. Fuente: Mujica (2016).



Fig. 6. Miguel Adame. *Retrato de Felipe V*. 1730, óleo sobre tela, convento de las Nazarenas de Lima. Fuente: Mujica (2016).

Al mismo tiempo que sus contemporáneos, los grabadores Juan José Espinosa (¿1700-1742?)⁷² y Juan Francisco Rosa (act. 1739-1746)⁷³, Adame ofrece un amplio repertorio de emblemas profanos y motivos florales poco usuales en relación a estampas del siglo anterior como las de Pedro Nolasco (act. 1660-1697)⁷⁴, desarrolla a su vez en el género del retrato los tipos compositivos e iconográficos del *gran portrait* francés, ampliamente irradiado durante el resto de este siglo. La presencia de profusas decoraciones florales y fugas visuales hacia un paisaje idílico, forman un inquietante rasgo en común con las de la pintura cusqueña, pero cuya monocromía no permite establecer coherentemente dicha relación.

Merece destacarse el montaje o *ensamblaje* de los citados catafalcos fúnebres, así como la parafernalia nupcial, onomástica o de recibimiento de la clase regia, obras de arquitectura efímera que convocan el trabajo colectivo de distintos oficios de Lima, entre pintores, escultores, plateros, doradores, cereros, carpinteros, sastres, sombrereros, botoneros, fundidores de bronce, curtidores y otros. Gracias a las crónicas y a los registros visuales elaborados por dichos grabadores se puede reconocer a detalle el programa iconográfico de los catafalcos, las participaciones específicas de cada oficio,

⁷² Harth-Terré 1963: 180.

⁷³ Estabridis 2002: 121.

⁷⁴ *Ibid.*: 108, 242.

así como su interacción organizada a través de sus gremios. Por ejemplo, en *Júbilos de Lima y fiestas reales...* (1723), publicado en honor a la fiesta nupcial de quince días celebrada en Lima para Luis Fernando, príncipe de Asturias y Luisa Isabel, princesa de Orleans (1722) hemos identificado la participación del gremio de pintores como contribuyentes principales de las fiestas taurinas y de comedias⁷⁵, el mismo cuya trayectoria comercial e institucional ha recibido poco interés por la historiografía del arte virreinal y del cual se conocen todavía pocas referencias documentadas⁷⁶.

Por otra parte, merece incluirse el hallazgo de la matriz de cobre que hace Francisco Stastny del grabado *Arco del Puente con la estatua de Felipe V* (1739)⁷⁷, sin duda uno de los más emblemáticos en los estudios virreinales al ser el único testimonio visual de la “augusta”⁷⁸ escultura ecuestre que talla Baltazar Gavilán Meléndez para el arco del puente de Lima sobre la base compositiva del monumento ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca (ca. 1634-1640), el diseño de Diego Velázquez y el busto del monarca que hace Martínez Montañés. A partir de dichas referencias visuales, Stastny propone que la obra de Gavilán es síntoma de una tendencia del gusto limeño por la estética sevillana, al igual que las pinturas de “Joaquín de Urreta y Julián Jayo”⁷⁹, fenómeno artístico al que califica de *ecléctico*, del cual que nos ocuparemos en nuestro marco teórico.

▮ Nuevos espacios arquitectónicos, nuevos proyectos pictóricos

Al igual que los grabados, el trabajo recopilatorio de obras arquitectónicas ha sido entre diferentes especialistas del arte virreinal un modo de compensar la dispersa historiografía del arte de estos años, el cual, no obstante, permite identificar una tendencia generalizada en Lima de modernizar antiguos espacios arquitectónicos a tono con un ecléctico barroco de almohadillados, tímpanos partidos y complejos efectos de contraste de volumen, además de una particular preferencia por conmemorar la fundación de diferentes edificaciones institucionales eclesiásticas y políticas.

⁷⁵ Peralta 1723: s/p. Tabla impresa al final del texto.

⁷⁶ Pueden revisarse dichas referencias en Esquivel 2015: 28-55.

⁷⁷ No se puede precisar su fecha debido a que el artículo escrito por Stastny carece también de ella.

⁷⁸ El doctor en leyes Miguel Sainz de Valdivieso deja el siguiente testimonio luego de la muerte del rey Felipe V y de los efectos del cataclismo de 1746: “...no faltó esta singularidad al GRAN PHILIPPO en aquella augusta Estatua, caballera sobre ayroso Bruto, con que ennobleció Lima el magnifico Arco de su Puente: y sepultada la Imagen del Rey, con la Ciudad, en ambas Ruinas quedaron dos padrones de perverso aguero”. Valdivieso 1748: fol. 14.

⁷⁹ Stastny 2013: 273-279.

Una de las primeras y reconocidas obras de primera mitad de siglo XVIII es la construcción de la portada del templo de San Agustín de Lima. En 1988, Antonio San Cristóbal deja al descubierto el contrato notariado de 17 de agosto de 1709, por el cual el cantero Ignacio de Amorin se compromete con la orden agustina de trasladar las piedras necesarias de “Quimaná”⁸⁰ a Lima para la nueva portada de su iglesia. Aunque no se indica nombre alguno del autor del diseño, San Cristóbal señala que dicha: “memoria descriptiva presupone la existencia de la traza”⁸¹. Asimismo, el historiador desmiente la atribución de la obra al ensamblador Diego de Aguirre con fecha 1720 que el padre Domingo Angulo hace en 1938⁸², también cuestionado por Harold Wethey en 1949⁸³, y repetido sin sentido crítico en recientes publicaciones⁸⁴.

Este trabajo es posiblemente el inicio de una serie más amplia de encargos que se realizan para el convento agustino a lo largo de la primera mitad de siglo, entre los que destaca el envío de los 40 lienzos de la serie hagiográfica de San Agustín en 1745.

Se sabe gracias a Mesa y Gisbert que Basilio Pacheco, activo en Cusco entre 1738 y 1758⁸⁵ es el director y autor de esta serie, cuyo paradero actual en el convento limeño es erróneamente atribuido a un supuesto envío que realiza el convento cusqueño de la misma orden en 1835, tras ser demolido⁸⁶. Luego que Félix Denegri publica *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco* (1980 [ca. 1749]) de Diego Esquivel y Navia, los autores abandonan definitivamente esta tesis en la segunda versión de su *Historia de la pintura cuzqueña* (1982)⁸⁷, por lo que se conoce con certeza que las obras de Pacheco son encargadas *ex profeso* para el convento agustino de Lima bajo la

⁸⁰ San Cristóbal 1988: 258.

⁸¹ *Ibid.*.

⁸² Angulo 1938: s/p.

⁸³ Wethey 1949: 258.

⁸⁴ Mujica 2002: 19; Kusunoki y Wuffarden 2016: 24, 318.

⁸⁵ Con la afirmación: “Pacheco no es un pintor del siglo XVII” (Stastny, 2013, 318), Stastny en 1965 reconoce a pocos años de la publicación de *Historia de la pintura cuzqueña*, el mérito de Mesa y Gisbert sobre la identificación de la actividad del pintor en la primera mitad de siglo XVIII.

⁸⁶ Mesa y Gisbert (1962: 149) basan esta tesis con el dato que proporciona Wethey sobre la demolición del convento cusqueño en 1835, pese a que este investigador no versa ninguna referencia sobre los lienzos, además de señalar la poca “importancia” de sus claustros: “San Agustín, rebuilt after 1650, was demolished in 1835, but the arches of the cloister still stand, a monument of no importance” (Wethey 1949: 79). Este dato es también repetido por Ballesteros 25 años después: “Para la capital incaica hizo en 1745 la serie de la vida de San Agustín que hoy luce en el claustro principal del convento de los agustinos de Lima por haber desaparecido el de Cuzco”. Ballesteros 1987: 334.

⁸⁷ La misma que se incluye en su relación bibliográfica Mesa y Gisbert 1982: 202, por cierto editada también por la Fundación Wiese.

administración “escandalosa”⁸⁸ de fray Fernando de Luna y Virúes, prior del convento agustino del Cusco, quien en un acto de desmedida adulación al provincial de la orden, fray Roque de Irrazábal y Andia: “Mandó pintar cuatro docenas de cuadros grandes para el convento de Lima y los remitió año de 1745 (sic)”⁸⁹, además de encargar “doce hacheros de plata que costaron más de 30 mil pesos para llevarlos a Lima”⁹⁰.

Aunque poco se sabe sobre las obras constructivas del convento agustino de Lima, podemos suponer que la serie pintada por Pacheco podría responder a importantes trabajos de remodelación arquitectónica en todo su establecimiento conventual, lo cual explicaría el impulso de más obras modernizadoras como las de su sala capitular durante la segunda mitad de la centuria, probablemente inspirada en las famosas remodelaciones en los conventos de Santo Domingo y San Francisco, una prueba de ello es el encargo del lienzo monumental *Árbol de la Religión Agustiniense*⁹¹, recientemente restaurado entre 2011 y 2014.

Diversas obras constructivas iniciadas en la primera parte del siglo XVIII permiten identificar el propósito de rememorar y consolidar los orígenes institucionales de diferentes sectores eclesiásticos y políticos. Al igual que los lienzos de Incas *reyes* ponderan la prosperidad del orden regio sobre la nobleza inca, la orden franciscana encarga en 1734 su conocido árbol genealógico para su inaugurada ante-sacristía.

Como parte de las festividades de canonización de san Francisco Solano (1727), el recién elegido provincial franciscano Lucas de Noriega⁹² emprende en 1729 la remodelación de la sacristía del convento de San Francisco de Lima, del cual se tiene noticia exacta gracias al testimonio que el famoso fundidor limeño Juan de Espinosa⁹³ nos deja en una placa conmemorativa, además de la firma que deja su artífice en el ático de la portada, el alférez Lucas Meléndez: “EL ALFE/RES LVCAS // MELENDES /

⁸⁸ Según la crónica: “...el escándalo que ha dado en esta ciudad , con haberse quedado con las rentas del convento, sin gastar cosa alguna en él, ni en los religiosos, ha sido muy grande”. Esquivel y Navia 1980: 344.

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ *Ibíd.*

⁹¹ El tema de la obra, al igual que sus pares encargados para las diferentes órdenes de Lima, representa a modo de una genealogía histórica, la trayectoria institucional de la orden. Aunque este tema es conocido por *Epílogo*, su actual título se ha establecido en el contexto de la restauración y puesta en valor de la sacristía agustina (Recuperando el patrimonio cultural 2014: 52-55). Puede también consultarse el artículo *Inauguración de la puesta en valor de la Sacristía del Convento de San Agustín de Lima realizada con el apoyo de la Cooperación Española*, publicado en el portal de AECID, en 29 de mayo de 2014.

⁹² Elegido en 1727. Gento 1945: 237.

⁹³ Ver biografía y obras en Vargas 1947: 304-306.

MEFECIT”, referido también por el padre Gento (1945)⁹⁴ y Vargas Ugarte en su citado *Ensayo...* (1947)⁹⁵.

Rezagadas las pompas de este acontecimiento, en Lima se celebra la canonización del santo recién en 1734, para el cual el provincial Noriega encarga el lienzo monumental *Epílogo de la orden franciscana* (fig. 7). Concluido e instalado en su antesacristía en 12 de marzo⁹⁶, la obra sella uno de los proyectos más ambiciosos de este convento en el siglo XVIII.

Aunque la autoría de la obra aún no ha sido revelada por la desafortunada ilegibilidad de su firma en la base de una de sus cartelas, su novedosa propuesta compositiva e iconográfica en relación al canon visual que introduce Pieter de Jode (fig. 8), empleado por los pintores Juan Espinosa de los Monteros y Cristóbal de Talavera para las genealogías franciscanas de Cusco (1655) y Puebla (Nueva España) (1731)⁹⁷, respectivamente, así como su desbordante preferencia creativa por el paisaje y el movimiento floral, nos permiten considerarla como la obra de mayor envergadura e inventiva de Lima en este periodo.



Fig. 7. Anónimo. *Epílogo de la orden franciscana*. 1734, óleo sobre tela, antesacristía del convento de San Francisco de Lima. Fuente: Wuffarden (2014)

⁹⁴ Gento 1945: 29,238. Este texto es asimismo prologado por Harth-Terré.

⁹⁵ Vargas 1947: 325.

⁹⁶ Fecha inscrita en la cartela del lienzo *Epílogo de la orden franciscana* (1734).

⁹⁷ A estas se pueden sumar otros dos lienzos anónimos en los conventos franciscanos de Arequipa y de Quito (s. XVII). Estos cuatro lienzos se basan en el grabado del citado amberino Pieter de Jode, *Epilogus Totius Ordinis Seraphici S.P. Francisci*. (1626). La relación entre el citado grabado y los lienzos fueron identificados por el *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (PESSCA), bajo los códigos: 1915A/1927B, 1915A/1927B, 1915A/1916B, 1915A/1915B, respectivamente.

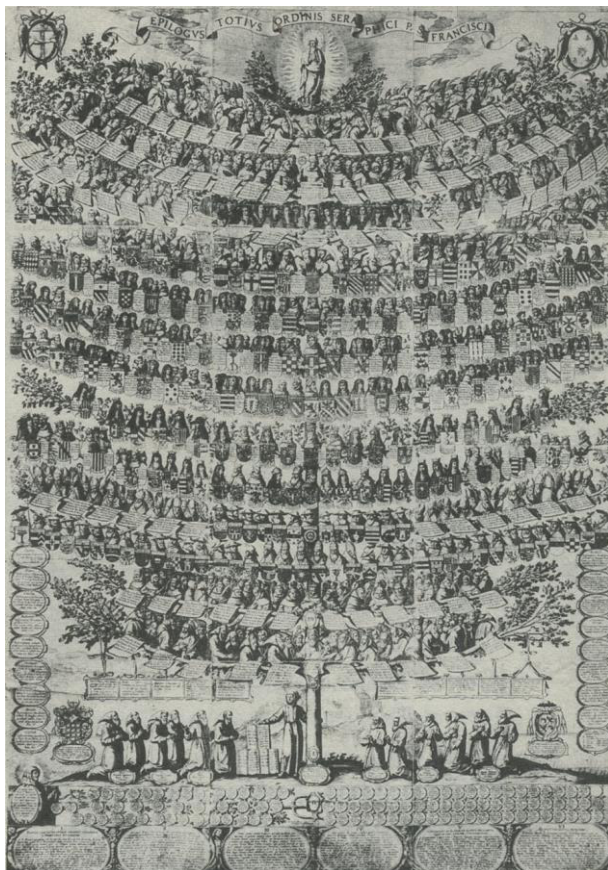


Fig. 8. Pieter de Jode. *Epilogus Totius Ordinis Seraphici S.P. Francisci*. 1626, grabado al buril. Fuente: PESSCA.

El carácter conmemorativo de este gran lienzo subordina la estrechez del espacio de la ante sacristía y al limitado ángulo de visibilidad del observador. Se puede considerar por ello que la envergadura monumental de la genealogía franciscana condiciona la funcionalidad simbólica y didáctica de la inaugurada ante sacristía. Puede por lo tanto considerarse esta obra un ejemplo representativo de cómo la organicidad entre pintura y arquitectura constituyen una recurrente herramienta modernizadora de los antiguos espacios emblemáticos de la ciudad.

Con una vaga exactitud de referencias documentales se sabe que en 1730⁹⁸, el convento de Santo

Domingo reinaugura su sala capitular, espacio fundacional de la Universidad San Marcos, que alcanza los 10 metros de altura y 9 de ancho gracias a su ambiciosa bóveda de curva carpanel. Dividido visualmente por soportes almohadillados, robustas ménsulas de voluta y rebuscadas molduras, la sala capitular ha sido escrupulosamente diseñada para contener, además de su sillería, cátedra, podio y altar, la serie de imágenes hagiográficas de Santo Tomás de Aquino, un conjunto pictórico de indesligable influencia cusqueña cuya proveniencia todavía se desconoce pero cuyo encargo es fechado referencialmente por Wuffarden en 1735⁹⁹, doscientos años después de fundada la capital y durante las reformas universitarias de dicho año¹⁰⁰.

⁹⁸ Wethey señala: "Here the colonial City of the Kings put forth its best about the year 1730" ("La Ciudad de los Reyes puso su mejor esfuerzo en ella alrededor del año 1730", traducido por OEO) (Wethey 1949: 80). Asimismo, Bernaldes Ballesteros: "Posterior a este período de innovaciones en el conjunto dominico, es la gran sala capitular del Convento [de Santo Domingo]; marca el punto álgido del barroco limeño, pues data de 1730" (Bernaldes 1972: 250).

⁹⁹ Wuffarden 2014: 363; Guido y Wuffarden 2016: 22.

¹⁰⁰ Aunque es conocido que durante estos años la Universidad San Marcos tiene su establecimiento permanente en los solares contiguos a la Plaza de la Inquisición, la celebrada reimpresión de las *Constituciones* de 1735 insinúa su vínculo con la remodelada sala capitular dominica de acuerdo a las metáforas empleadas por el

En 26 de enero de 1704 se crea el Monasterio de Santa Rosa pero sin un establecimiento independiente de su Beaterio, hasta que luego del “novelesco”¹⁰¹ litigio por la herencia de Josefa Portocarrero y Lasso de la Vega, hija del virrey conde de la Monclova¹⁰², se da inicio a la construcción del Monasterio de Santa Rosa en el lugar donde la santa habita los últimos años de su vida, la antigua casa de su confidente espiritual el contador Gonzalo de la Maza, obra que Bernales Ballesteros afirma se inicia en 1709 a pesar que “no se sabe exactamente cuándo estuvo terminada”¹⁰³. En dicho lugar, la habitación y lecho mortal de la santa “que con religioso respeto se había conservado intacta”¹⁰⁴ se convierte en el ara de su nueva capilla para la cual se encarga la serie de lienzos sobre su vida y penitencias, pinturas instaladas en los muros de dicha capilla que demuestran su procedencia cusqueña gracias a sus inconfundibles paisajes, aves rojas y la típica síntesis compositiva que caracteriza al estado tardío de este estilo al promediar el siglo.

En 1730, José Bernardo de Tagle Bracho es nombrado primer marqués de Torre Tagle. Al año siguiente, en 28 de julio, adquiere un solar en la calle de la Compañía¹⁰⁵, en donde establece su vivienda, el mismo que ha recibido numerosas reseñas y aproximaciones históricas a lo largo del siglo pasado¹⁰⁶, pero cuya fecha de reedificación no se ha determinado aún. No obstante, gracias a los recientes hallazgos documentales de la historiadora española María Crespo (2006)¹⁰⁷ y del registro de los años 1735 y 1738 en los azulejos de la segunda planta, estos últimos bajo la firma

rector Alonso Eduardo de Salazar y Zevallos, quien pondera la importancia de las leyes universitarias por sobre las edificaciones materiales: “Siempre ha sido la impresion de semejantes Leyes, y Constituciones otra ereccion racional de las Comunidades, y Lycéos, mucho mejor que la de sus lugares. En el alma de su Fundacion, con que viven sus Aulas, y enseñan sus sugestos (sic), bronces mentales, mas eternos que los mismos bronces, y luzes políticas, mas refulgentes que las mismas luzes... que los años que las van ilustrando las sepultan como suele suceder á otros Monumentos, en que los mismo que los ennoblece, los confunde; y que en ellos lo antiguo era olvidado, y hasta lo reciente era caduco dessee darles una nueva fabrica de gloria, que haciendo materiales de las ruinas, les diesse otra grandeza con recogerlas, augmentando su lustre, como con una restitution de reglas, y una reedificacion de preeminencias”. Salazar 1735: fol. 2.

¹⁰¹ Bernales 1972: 279.

¹⁰² Sobre dicho tema Eguiguren deja en 1945 tempranas referencias sobre la “vocación tan verdadera” (Eguiguren 1945: 95) de Josefa de Santa Rosa como fundadora espiritual del monasterio. Debe acotarse asimismo que Elena Rodríguez de Corte-Real es considerada como su fundadora y patrona al ser “La persona que hizo mas donaciones para los fondos alimenticios de las religiosas... donó mas de ciento treinta mil pesos, valor de dos haciendas y casas... concediendose ademas a ella y á sus sucesores el privilegio perpetuo a una beca, para que pudieran nombrar a una monja que entrase sin dote”. Fuentes 1858: 458.

¹⁰³ *Ibid.*: 280.

¹⁰⁴ Vargas Ugarte 1961: 194.

¹⁰⁵ Crespo 2006: 252.

¹⁰⁶ Puede consultarse la bibliografía de Wuffarden 2014: 246-247.

¹⁰⁷ Crespo 2006: 252-253.

“Barreto me iso. Año 738. Deo”¹⁰⁸, se puede estimar que la obra pudo tener inicio en 1731 y finalizado en 1738.

La construcción de nuevos espacios trae consigo nuevos encargos pictóricos. Bajo esta lógica se puede identificar que el erigimiento de diferentes tipos de edificación como la sacristía del convento franciscano o en el entorno civil, la casa del marqués de Torre Tagle (1731-1738), define el sentido simbólico y funcional de las imágenes. Si el *Epílogo* (1734) es un lienzo que monumentaliza y afianza la legitimidad institucional de la orden franciscana, de sus miembros fundadores y de sus representantes, los retratos de los marqueses de Torre Tagle que se encargan a Cristóbal de Aguilar (ca. 1743-1756), Cristóbal Lozano (ca. 1760-1765) y José Gil de Castro (1822-1828), a lo largo de la segunda mitad del XVIII y primer tercio del XIX, inauguran y legitiman la galería genealógica del marquesado de Torre Tagle. La forma comprometida de las imágenes a una funcionalidad simbólica en el espacio arquitectónico, explica por lo tanto el sentido apotropaico de los *guardias y recolectores* representados en los azulejos de la escalera al segundo piso, empleados como una fórmula visual en la arquitectura civil limeña con la cual se le dota de una investidura palaciega y militar¹⁰⁹.

Hasta aquí se puede corroborar que antes del cataclismo de 1746, el carácter monumental y conmemorativo de las diferentes obras arquitectónicas del ámbito eclesiástico, político y también civil de primera mitad de siglo XVIII¹¹⁰, forja el sentido simbólico y funcional de los diferentes programas pictóricos que se encargan para sus interiores, algunas veces con una envergadura capaz de reconfigurar el diseño arquitectónico, como se advierte en la citada genealogía franciscana (1734). Se desprende también por ello que la relación indesligable entre los encargos de pintura y de arquitectura ligados a un mismo proyecto simbólico-funcional, es esencial como punto de partida para el análisis visual de tales imágenes.

¹⁰⁸ Atribuido por Wuffarden al “pintor de loza” Nicolás Barreto. Wuffarden 2014: 27.

¹⁰⁹ Crespo 2006: 292.

¹¹⁰ Frente a la capilla de Santa Liberata construida en 1716, la de Nuestra Señora del Patrocinio se convierte pronto en beaterio, para la cual se realizan diversas obras en 1734 según registran la inscripciones que se observan en dos placas instaladas en su actual frontispicio: “ACOS/TA DE /DON I/UAN J/OSEPH/ ASPVR - SEAC/ABOE/STAOB/RA EL/AÑO D/1734”. Años más tarde este templo recibe más remodelaciones como las de sus torres-campanario, según se declara en la última voluntad y pagos pendientes del español Matías de la Cuesta, Tesorero Oficial Real de las Cajas de Lima, en 28 de julio de 1806: “entregue quinien/tos sesenta ps. que he librado contra el, áfavor del Lizenciado Dn. / Mathias Maestro, pa. sierto encargo que le tengo hecho; y se in/vierta el resto Si no exediese de mil ps. en fabricar las torres del / Patrocinio, cuya cantidad de mil ps. siempre se dedicaria á este obje/to”. Protocolos notariales 398, fol. 71 (AGN).

▮ **Panorama general de la pintura de Lima en la primera mitad de siglo XVIII a través de los aportes documentales de Harth-Terré**

La recopilación documental que realiza Emilio Harth-Terré en *Pinturas y pintores en Lima virreynal* (1963), permite reconocer un importante número de pintores activos, de los cuales hemos identificado en 45 quienes registran actividad entre 1700 y 1750, según el esquema de enseñanza gremial, vale decir, quienes dentro de estos años ejercen una actividad en calidad de aprendices, oficiales o maestros, asimismo quienes registran alguna actividad antes de 1750 y durante la primera década posterior a este año.

Los datos y referencias recabadas por Harth-Terré permiten entender que sus aportes informativos estuvieron hechos a la medida de lo que le ofrecieron los archivos, muchos de ellos no permiten precisar el origen étnico de estos artífices o siquiera el tipo de obras realizadas, sin embargo, nos da claros indicios de una intensa actividad y méritos en el oficio de la pintura que pueden probarse en el apreciable número de tasaciones de lienzos realizados a lo largo de estas cinco décadas por Santiago Quispe Tito, pintor indígena quien en 1718 cotiza los cuadros de doña Ana de la Rinaga entre ellos "una pintura romana"¹¹¹; en 1726 el "Maestro de pintor"¹¹² Bartolomé de la Puerta tasa los bienes de "Luis de Montorau, marido de María de Castro, alias la Mariana, ajusticiada por el Tribunal de la Inquisición"¹¹³; entre este año y 1752, Lorenzo Ferrer figura como uno de los principales tasadores de su tiempo al hacerse cargo de distintas operaciones, entre ellas destaca una en 1736 de los bienes de doña Gabriela Azaña y Valdés, en donde despliega una capacidad rigurosa para describir "Pinturas de Quito", "lienzos de la Historia del Hijo pródigo, al temple", "Países de Flandes" o una "pintura llana del Cuzco"¹¹⁴; en 1730 Juan de Ylares tasa los lienzos que deja en herencia "doña María Ramona"¹¹⁵; en 1735, el citado grabador Juan José Espinosa realiza diversas tasaciones bajo la firma "maestro del Arte de Pintor"¹¹⁶ con la cual se confirma su actividad versátil; en 1741, el pintor "español" Antonio de Alcozer se hace cargo de los lienzos que deja heredados Juan José de Zevallos antes de su muerte en 1741¹¹⁷;

¹¹¹ Harth-Terré 1963: 206.

¹¹² *Ibíd.*

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ *Ibíd.*: 181.

¹¹⁵ *Ibíd.*: 218.

¹¹⁶ *Ibíd.*: 180.

¹¹⁷ *Ibíd.*: 168.

finalmente, en 1744, el pintor Ramón de Villaverde tasa una numerosa cantidad de pinturas y "piezas de plata"¹¹⁸ que testa el general don Pedro de la Sota.

- Obras encargadas y su tipología

Del número total de 45 pintores, 15 registran encargos en su oficio. En 1702 Gregorio Sánchez pinta las “inscripciones de los Virreyes”¹¹⁹ para el Camarín del Conde de Monclova. Aunque imprecisa esta referencia, dicho encargo podría relacionarse con la cronología o relación de virreyes, al igual que los cuadros cronológicos de alcaldes del Cabildo de Lima conservados en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú¹²⁰.

En 1704 Sebastián del Corral pinta un lienzo del Señor de la Misericordia para la cofradía de igual nombre, la misma que en 1706 le encarga retocar un *Ecce homo* “romano”¹²¹, obsequiado por Pedro de Piña.

Harth-Terré deja una especial referencia sobre el pintor Carlos Sánchez de Medina, limeño, amigo y “fiador”¹²² del citado capitán cusqueño Agustín de Navamuel, autor quien pintase en 1721 los 12 lienzos de Incas *reyes* y de 12 ñustas. Basado en Cornejo, el investigador identifica un encargo de 12 lienzos de diversos temas alegóricos¹²³ que recibe el “maestro pintor”¹²⁴ para realizar réplicas de los cuadros que él mismo había ejecutado “para el Marqués de Valdelirios en 1731”¹²⁵, fecha por cierto errónea pues las réplicas se realizaron en 31 de marzo de 1713¹²⁶. No obstante, dicha referencia resulta valiosa al identificar la firma de Medina en las obras *Incendio de Troya* y *Entrada triunfal de un emperador* que según refiere, se “conservan en el convento de San Francisco de Lima”¹²⁷.

A los encargos de grabados y pinturas de fray Miguel de Adame, se suma la pintura de “cuatro Evangelistas”¹²⁸ que realiza en 1714 para la capilla de la cofradía de

¹¹⁸ *Ibíd.*: 217.

¹¹⁹ *Ibíd.*: 213.

¹²⁰ Esquivel 2015: 115-149.

¹²¹ Harth-Terré 1963: 176.

¹²² Cornejo 1960: 281.

¹²³ Estos representan al: “Rosario de Elena, Destrucción de Troya, El templo de Diana, El Convite de los Dioses y otros”. Cornejo 1960: 270.

¹²⁴ *Ibíd.*

¹²⁵ Harth-Terré 1963: 211.

¹²⁶ Cornejo 1960: 270.

¹²⁷ Harth-Terré 1963: 211. Debe de aclararse que en los vigentes registros del Museo de San Francisco de Lima no se halla ninguna obra con tales títulos.

¹²⁸ *Ibíd.*: 165.

Jesús Nazareno en el convento de Santo Domingo, por el cual recibe 24 pesos. Dos años después, Eugenio de Torrecilla pinta y dora el escudo de armas del Tribunal de la Inquisición “para ser colocado en el Archivo Nuevo”¹²⁹.

En 1722, José Valentín de la Puente elabora algunas obras para la capilla de Nuestra Señora de la Piedad en el templo de La Merced¹³⁰. En 1725, el “pardo libre”¹³¹ Tomás de Rivera tiene instalado su taller y vivienda al interior del convento de San Agustín, para el cual cumple diversos encargos, no especificados.

Juan José Espinosa, “maestro del Arte de Pintor”¹³² y grabador lleva a la estampa en 1728 el catafalco del duque de Parma que erige el maestro “perito Arquitecto”¹³³ Manuel Sánchez.

En los archivos de cofradías, Harth-Terré documenta la actividad del capitán Santiago Ventura Asabache, quien en 1734 pinta diversos lienzos para el Monasterio de la Trinidad¹³⁴.

En 1742 el pintor Lorenzo Bartorano se traslada de Lima al pueblo de Ingenio, en el valle de Nazca, donde trabaja pinturas para la capilla de San José bajo la tutela de José de Olavide y el maestro de obras Francisco Sarmiento¹³⁵. En este mismo año el pintor Francisco Solano realiza dos “grandes lienzos”¹³⁶ de Jesús y María para el Noviciado de la Buena Muerte a 212 pesos. Años después, en 1757, un homónimo talla las figuras de la Virgen y de San Juan Bautista para el retablo de la Circuncisión de la cofradía de la Candelaria en el templo de San Francisco, cuya identidad probablemente sea la misma del pintor¹³⁷. En este mismo año, Pedro Sánchez retoca las pinturas de este mismo retablo¹³⁸. En 1766, las cuentas del monasterio de Santa Clara registran diversos encargos de pintura bajo el nombre de Francisco Solano¹³⁹.

Juan de Santa Cruz recibe en 1744 el encargo para retratar a tamaño natural la figura del obispo de Trujillo y Arzobispo de la Plata, Gregorio de Olleda y Clerque¹⁴⁰,

¹²⁹ *Ibíd.*: 214.

¹³⁰ *Ibíd.*: 206.

¹³¹ *Ibíd.*: 208.

¹³² *Ibíd.*: 180.

¹³³ Peralta 1728: 31v. Para este mismo texto se elabora dicho grabado.

¹³⁴ Harth-Terré 1963: 170.

¹³⁵ *Ibíd.*: 171.

¹³⁶ *Ibíd.*: 213.

¹³⁷ *Ibíd.*: 214.

¹³⁸ *Ibíd.*: 212.

¹³⁹ *Ibíd.*: 214.

¹⁴⁰ *Ibíd.*: 212.

según consta de su firma: “J° de Santa Cruz me pinxit, a. de 1744”¹⁴¹. Al año siguiente, Patricio de Adame, probable familiar de fray Miguel, pinta la figura de San Juan Bautista para la cofradía de pardos de Santa Ana¹⁴².

Se tiene noticia que los pintores Francisco de Araujo “pardo libre”¹⁴³ quien declara tener 29 años de edad en 1750, junto con Clemente de Liseras, se encargan de las restauraciones y “obras mayores”¹⁴⁴ del Santo Oficio, en 1763 y 1768.

La variedad de encargos resuelta por estos artífices dan cuenta del predominio de obras devocionales para cofradías donde destacan lienzos de gran formato como los elaborados por Francisco Solano y diversas imágenes para retablos. También destacan las diversas *refacciones* en los interiores conventuales y litúrgicos. En el ámbito civil, se pueden advertir encargos del género de retrato, de memoria política como las citadas *transcripciones de Virreyes* o de escudos para los despachos de la administración virreinal. Merece especial énfasis los lienzos alegóricos de Carlos Sánchez de Medina, un conjunto cuya procedencia y trayectoria es todavía desconocida, pero cuya relación de amistad y de oficio con Navamuel “natural de la parroquia de San Cristóbal”¹⁴⁵ del Cusco, podría probar una vez más el predominio mercantil y posiblemente estilístico de la pintura cusqueña en Lima durante estas décadas.

Cabe destacar la versatilidad de los grabadores Adame y Espinoza para resolver encargos pictóricos o de tasación de obras de arte, la misma que contradice el tradicional paradigma de una sola especialidad entre los artistas del virreinato, fenómeno que parece ser común en el amplio mercado competitivo de manufactura de imágenes según prueban los encargos u “obras menestrales”¹⁴⁶ o *de arte menor* que reciben reconocidos pintores en el tránsito de siglo XVIII a XIX.

- Identidad étnico-social

Gracias al universo de datos ofrecidos por Harth-Terré la anonimidad de una parte de los pintores activos entre 1700 y 1750 ha sido disuelta en favor de una identidad individual, sin embargo, nuevos trabajos podrían ampliar y explicar aún mejor la pertenencia y dinámica de estos artífices en la sociedad estamentaria del virreinato. Por lo pronto,

¹⁴¹ Rodríguez 1969: 243.

¹⁴² Harth-Terré 1963: 166.

¹⁴³ *Ibid.*: 170.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Cornejo 1960: 281.

¹⁴⁶ Esquivel 2015: 107-117.

nuestra matriz de datos puede dar fe de la coexistencia entre pintores indígenas, afrodescendientes y *españoles*, pero no así sobre sus proporciones participativas en el mercado de las imágenes, ni sobre quienes componen efectivamente este último grupo, pues de acuerdo al testimonio de Frezier, son los criollos los principales preocupados en “occuper les premières Charges de l'Etat, & faire le plus beau de leur commerce”¹⁴⁷, en lugar de “qui dédaignent de s'appliquer aux Arts”¹⁴⁸, asimismo, según consignan los *Libros de bautismos de españoles* o de matrimonios, muchos limeños categorizados como *españoles* poseen una identidad mestiza¹⁴⁹, por lo cual la identidad *española* de fray Miguel de Adame, quien es registrado en 1712 como padrino de María de la Candelaria, sobrina e hija de su hermano Gabriel de Adame¹⁵⁰, o la del famoso escultor Baltazar Gavilán Meléndez, hermano de Juan Alfonso Gavilán e hijo del “español”, el “Capⁿ. Juⁿ. Gabilan y de D^a. Cathalina Melendez y Sarmiento natural de esta ciudad”¹⁵¹, quedan aún en la favorable inexactitud para que nuevos investigadores hallen en la identidad étnica y social de estos artistas *españoles* un fructífero campo de estudio.

Consideramos que la autodefinición de cada uno de estos pintores también forma un testimonio de primera mano sobre las categorías e identidad de posiciones dentro del ámbito comercial y gremial de la pintura limeña. Merece especial énfasis las nomenclaturas empleadas durante la década de 1720 por Toribio Cabrera, quien firma como “maestro del Arte de la Pintura”¹⁵² (1722) en el acta matrimonial de Pedro Cabrera, su posible familiar; Bartolomé de la Puerta se autodenomina “Maestro de pintor”¹⁵³ en las tasaciones que realiza en 1726, del mismo modo el grabador y pintor Juan José Espinoza, quien se anuncia en sus peritajes de 1728 como “maestro del Arte de Pintor”¹⁵⁴. Finalmente, José de la Paz, “maestro del Arte de la Pintura”¹⁵⁵, quien

¹⁴⁷ “ocupar los primeros cargos del Estado y sacar la mejor parte de su comercio”. Frezier 1717 II: 439. Traducido por OEO.

¹⁴⁸ “dedicarse a las artes, para las cuales no tienen afición”. *Ibid.* Traducido por OEO.

Transcribimos el correspondiente párrafo en su idioma original: “Je crois qu'une des principales raisons de cette aversion, est de voir toujours ces Etrangers occuper les premières Charges de l'Etat, & faire le plus beau de leur commerce, en quoi consiste la feule occupation des Blancs, qui dédaignent de s'appliquer aux Arts, pour lesquels ils n'ont point de goût.”. *Ibid.*

¹⁴⁹ Término empleado según su significado universal, vale decir, de mestizo genético y no de “casta” mestizo.

¹⁵⁰ Libro de actas bautismales de españoles de San Sebastián n.º 5, fol. 114 (AAL).

¹⁵¹ Leg. 157, exp. n.º 124, fol. 1 (AAL). Puede consultarse también el acta de 23 de abril de 1716 en el Libro de actas matrimoniales de españoles de El Sagrario n.º 8 (AAL). Cabe señalar que se ha identificado a Gavilán Meléndez “natural del pueblo de Lunahuaná, e hijo ilegítimo de Miguel Gamboa y Teresa de Llanos” (Kusunoki y Wuffarden 2016: 50) en un expediente matrimonial de julio de 1742, cuya identidad podría ser la del mismo escultor.

¹⁵² Harth-Terré 1963: 174.

¹⁵³ *Ibid.*: 206.

¹⁵⁴ *Ibid.*: 180.

acoge en su taller durante seis años entre 1727 y 1733, al joven aprendiz de 14 años Andrés de Bustamante, quien “se dijo Español”¹⁵⁶. Este caso resalta especialmente por establecer simultáneas relaciones cronológicas con el pintor Manuel Paz, autor de *El bautismo de Cristo* (1749), objeto principal de estudio de la presente investigación, debido a su probada circunstancia como huérfano de padre¹⁵⁷ y cuya ausencia de tutor pudo haberla suplido el citado pintor José de la Paz al encontrarse en ejercicio de su oficio en los años próximos al nacimiento y al periodo formativo de Manuel Paz; no obstante, solo podemos limitarnos a advertir esta coincidencia, todavía sin asidero documental.

- Asentamiento comercial

Por último, las referencias documentadas de Harth-Terré permiten identificar el establecimiento de 16 de estos pintores en la ciudad de Lima diferenciados en *viviendas* y en *talleres*, los cuales forman un claro patrón de asentamiento según las permanentes jurisdicciones parroquiales establecidas a lo largo del s. XVIII y XIX¹⁵⁸.

En San Lázaro, Juan José Vicuña afirma tener 22 años en 1724, ser “natural de Ica”¹⁵⁹ y tener su taller en el Limoncillo; Cristóbal Barreto sitúa su taller en la “calle principal de Malambo”¹⁶⁰ en 1706, y Patricio de Adame, posible familiar de fray Miguel, en 1708 posee una vivienda en la calle de San Lázaro.

En Santa Ana, parroquia cercana a la de Santiago del Cercado, habitan los pintores “indios”¹⁶¹ Marcelo Huamán (1753), con vivienda en la calle de la Penitencia, y Santiago Ventura, “capitán del Batallón de Naturales”¹⁶² con vivienda en la calle de Santa Ana. Por último, Esteban de Cordova natural de Lima, afirma tener 40 años en 1733 y ser de oficio “dibujante”¹⁶³.

¹⁵⁵ *Ibíd.*: 201.

¹⁵⁶ *Ibíd.*: 174.

¹⁵⁷ Ver capítulo II de la presente investigación.

¹⁵⁸ Hemos tomado como prueba documental el plano de Lima levantado por Matías Maestro, y “puesto en limpio”, es decir, elaborado a la tinta y a la acuarela por Gregorio De la Rosa en 1822, el cual es el único conocido entre los siglos XVIII y XIX que registra los límites jurisdiccionales de las parroquias de San Lázaro, San Sebastián, El Sagrario, San Marcelo, Santa Ana y Santiago del Cercado. Este plano es custodiado en la actualidad por la Biblioteca Nacional del Perú bajo el código XP 85 32 M15.

¹⁵⁹ Harth-Terré 1963: 217.

¹⁶⁰ *Ibíd.*: 172.

¹⁶¹ *Ibíd.*: 186.

¹⁶² *Ibíd.*: 217.

¹⁶³ *Ibíd.*: 176.

En el Sagrario, la parroquia de mayor vecindario conventual y monástico, y por ello de mayor demanda en la producción de imágenes de toda la capital, reúne a los 10 pintores restantes, asentados en su mayoría alrededor de la plaza de la ciudad, dentro de un eje comercial específico que une a las calles de la Compañía, Plateros, San Agustín y Valladolid, próxima al convento de Santo Domingo¹⁶⁴.

La base documental ofrecida por Harth-Terré nos permite formar un panorama básico sobre el sistema productivo de la pintura limeña en la primera mitad del siglo XVIII, cuyos relevantes pormenores ponen en evidencia: 1. Las diversas posibilidades de convivencia competitiva y cooperativa entre los pintores, tales como la de *indios* y *españoles* para el primer caso, o para el segundo, el asiento de aprendices en el taller de maestros o en la abierta amistad que distingue a Antonio de Alcózer en 1722 como testigo de bodas de Juan de Dios Lerques, Sargento Mayor de la Compañía de Pintores. 2. La versatilidad laboral de los pintores como artífices de una amplia gama de encargos *menores* y *mayores*, de obras de diferente naturaleza técnica como la pintura al óleo y la calcografía, o de peritos en las tasaciones de pinturas y objetos artísticos. 3. Una noción general sobre las categorías distintivas y publicitarias empleadas por los pintores para autodefinir su privilegiado prestigio en el entorno gremial y comercial de la ciudad. 4. La búsqueda de mercados y clientes concurrentes en los ejes comerciales de la ciudad, próximos a prestigiosos establecimientos conventuales, como la citada columna de calles que unen al templo de San Pablo (hoy San Pedro), San Agustín y Santo Domingo de Lima. 5. La ineludible presencia del tráfico de pinturas del Cusco a la capital, tal como se ejemplifica en los óleos que remite Carlos Sánchez de Medina.

▮ **Pinturas cusqueñas en algunos acervos criollos de Lima de primera mitad de siglo XVIII**

¹⁶⁴ Detallamos: Juan Romero Renjifo de Medina "natural de Lima" señala tener taller en la calle del Estanco de la Nieve (1702) (hoy cuadra 2 del jirón Amazonas, Harth-Terré 1963: 210); Antonio de Lara, "natural de Lima", tiene taller en la calle de la Compañía (1714) (hoy cuadra 4 del jirón Ucayali, *Ibíd.*: 188); Juan José de Luera, "limeño" tiene taller en la calle de Valladolid (1721) (hoy cuadra 2 del jirón Callao, *Ibíd.*: 190); Antonio de Alcozer, "español", con vivienda en la calle de la Compañía (1722) (*Ibíd.*: 168); Tomás de Rivera, "pardo libre", tiene "su taller instalado en el mismo convento de San Agustín" (1725) (*Ibíd.*: 208); Cayetano Balverde, "español", habita en la calle de Huérfanos (1733) (hoy cuadra 7 del jirón Azángaro, *Ibíd.*: 171); Bernardino de Torres tiene taller "en la Plazuela de la Inquisición" (hoy, Plaza Bolívar, *Ibíd.*: 215) en 1746, justo antes del cataclismo de ese año; Valentín Alcozer, nace en 1730 y tiene vivienda en la calle de San Agustín (1760) (hoy cuadra 1 del jirón Ica, *Ibíd.*: 168); Joaquín de la Cueva, vive "en vecindad con el maestro Valentín de Alcozer" en la calle de San Agustín (1735) (*Ibíd.*: 177); y Teodoro Valverde nace en 1722 y en 1782 tiene taller en la calle de Plateros (hoy cuadra 1 del jirón Ucayali, *Ibíd.*: 216).

Hasta la actualidad ha persistido una severa discontinuidad de los aportes de Harth-Terré en el campo historiográfico del arte virreinal limeño de primera mitad de siglo XVIII, por ello merece ser incluido el reciente artículo *El coleccionismo de arte cuzqueño en Lima durante el siglo XVIII* (2018) del historiador del arte, Antonio Holguera Cabrera¹⁶⁵, basado en el hallazgo de cuatro inventarios de bienes *post-mortem*¹⁶⁶ testados por Gabriela Josefa de Azaña y Valdés (1726)¹⁶⁷, Juana Ruiz de Llano (1730)¹⁶⁸, Lorenzo Ventura Fernández (1748)¹⁶⁹ y el primer conde del Valle de Oselle, Álvaro de Navia Bolaño (1757)¹⁷⁰, el cual adicionalmente nos ofrece una arriesgada aproximación a la iconografía y al significado social de los temas representados.

Los bienes de la primera, criolla, natural de Lima y casada en 1683 con Tomás de Mollinedo, corregidor y alcalde de Cusco¹⁷¹, posible pariente del reconocido obispo y mecenas modernizador de esta ciudad, Manuel de Mollinedo (1640-1699), son registrados por el citado pintor Lorenzo Ferrer, de quien Harth-Terré diera noticia como encargado de “diversas operaciones entre 1726 y 1752, valiosas por la descripción de los temas y precio de las pinturas así como del origen de estas”¹⁷². De acuerdo al peritaje de Ferrer y al análisis de Holguera, doña Gabriela de Azaña poseía lienzos cuya procedencia puede atribuirse directa o indirectamente a algún taller cusqueño, para el primera caso: “...nueve Doctores pintura **del Cusco** de más de media vara de alto cada uno son quatro reales y quatro pesos” y “un San Vicente Ferrer llano **del Cusco**”¹⁷³; para el segundo, de acuerdo a su iconografía surandina: “Otra más de Nuestra Señora del Rosario **de Pomata** llana en quatro pesos”¹⁷⁴. Aunque en este testamento el número de pinturas procedentes del Cusco resulte corto para considerarlas una muestra general, los irrefutables nexos entre la élite cusqueña y limeña permiten advertir un canal de intercambio y reforzamiento del tráfico de imágenes cusqueñas, en esencia por la accesibilidad económica que estas representan y por su indesligable calidad y valor estético depositado en ellas. No obstante, el redescubrimiento documental del pintor

¹⁶⁵ Candidato a doctor por la Universidad de Sevilla.

¹⁶⁶ Holguera 2018: 83.

¹⁶⁷ Prot. 272 (Esc. Pedro de Espino), f. 415-417 (AGN).

¹⁶⁸ Prot. 1134 (Esc. Marcos de Uceda), f. 251v (AGN).

¹⁶⁹ Prot. 75 (Esc. Orencio de Ascarrunz), f. 37-38v (AGN).

¹⁷⁰ Prot. 509 (Esc. Gregorio González), f. 456 (AGN).

¹⁷¹ *Ibíd.*: 99.

¹⁷² Harth-Terré 1963: 181.

¹⁷³ Citado en Holguera 2018: 100. Énfasis agregado.

¹⁷⁴ *Ibíd.*. Énfasis agregado.

Lorenzo Ferrer ha permitido también a Holguera revelar una relación hasta ahora desconocida con el pintor Cristóbal Lozano al realizar juntos el inventario de los bienes de María de los Olivos y Cuenca, en 1738¹⁷⁵, en los cuales según sus descripciones, nos permitimos suponer que no existieron lienzos cusqueños en su poder.

Caso contrario es el de Juana Ruiz de Llano, esposa de Pedro Azaña Sánchez de Palacio, oidor de Charcas, quien conservaba entre sus bienes: “dos lienzos de dos varas con sus marcos **procedencia del Cuzco**, las advocaciones de San Pedro y San Francisco de Paula”, y “otros dos lienzos de dos varas **del Cuzco** de Santa Ana y San Miguel”¹⁷⁶. La paridad de estas imágenes permite creer su correspondencia en *pendant* para algún dosel o vano en la vivienda de esta dama criolla.

Cabe señalar que algunos de los inventarios citados poseen un exhaustivo registro que incluye el posicionamiento espacial de las pinturas al interior de los ambientes domésticos, a cuya necesidad descriptiva contraria a la ausencia de número de vivienda o nombre de la calle donde habita el depositario, el tasador prioriza la veracidad y correspondencia de su recorrido visual, advertible en su pericia descriptiva que sirve de valioso indicador sobre la función simbólica que cumplen mutuamente las imágenes y los espacios de la arquitectura civil, contrario al carácter puramente decorativo que Holguera atribuye a las pinturas cusqueñas de Lima¹⁷⁷.

Dos años después del cataclismo de 1746 se realiza el inventario de bienes del capitán Lorenzo Ventura Fernández, de desconocida procedencia, fallecido soltero, sin descendencia y de “poder adquisitivo medio”¹⁷⁸, entre cuyos bienes, posiblemente anotados por el abogado Joaquín de Meneses, se brinda un amplio repertorio de 25 lienzos, 15 de ellos del Cusco¹⁷⁹, acompañados por 13 láminas¹⁸⁰, probablemente

¹⁷⁵ Prot. 296 (Esc. Pedro de Espino), f. 54 (AGN). Citado en Holguera 2018: 99.

¹⁷⁶ Citado en *Ibíd.*: 101.

¹⁷⁷ *Ibíd.*: 91, 101.

¹⁷⁸ *Ibíd.*: 95.

¹⁷⁹ Se recopilan las descripciones: “cinco [5] lienzos de la vida de la Virgen, cada uno de una vara y cinco de más de alto y de ancho media vara y de más, pintura del Cusco con sus hojas de laurel doradas”, “Los quatro [4] Doctores de una y quarta de alto y ancho menos, pintura del Cusco y su hoja de laurel”, “Un [1] lienzo del Santo Cristo del mismo tamaño, pintura del Cusco con sus hojas de laurel doradas”, “Otro [1] de Nuestra Señora del Carmen del mismo tamaño”, “Otro [1] dicho del San Cristóbal del mismo tamaño con sus hojas de laurel y pintura del Cusco”, “otro [1] de San Miguel de una vara de alto y tres quartas de ancho, pintura del Cusco con hoja de laurel”, “Otro [1] de San Francisco de vara y cinco de más de alto por ancho vara y demás pintura del Cusco, hoja de laurel” y “Otro [1] dicho de San Francisco de Paula del mismo tamaño”. *Ibíd.*: 96-98.

¹⁸⁰ Holguera recuenta solo 12 láminas. Se recopilan las descripciones: cinco [5] láminas de distintas efigies con su marco dorado” y “ocho [8] láminas, las cuatro medianas, las dos menores y las dos sin marco”. *Ibíd.*: 98.

estampas¹⁸¹, bajo la categoría de “menaje de la casa”¹⁸². Su familiaridad con el culto franciscano es fácilmente identificable gracias a las imágenes que conserva del santo seráfico y de San Francisco de Paula, además de su devoción por la virgen de La Merced, y por otras imágenes como la de San Cristóbal y del Santo Cristo. El inventario de sus bienes ayuda asimismo a distinguir con exactitud el trabajo de talla y de dorado de los marcos cusqueños.

En suma, la procedencia y parentesco general de los cuatro testadores delata que la presencia de pintura cusqueña en Lima se debe al asentamiento económico y a las alianzas conyugales entre miembros de la élite limeña y surandina, así como la demanda comercial de obras pictóricas a la medida de sus inclinaciones estéticas.

Hasta aquí, la mayor parte de las referencias citadas e investigaciones sobre la pintura limeña de primera mitad de siglo XVIII corrobora la presencia y el comercio expansivo de la pintura cusqueña; sin embargo, su carácter puramente historiográfico no permite establecer fenómeno alguno de intercambio estético con la pintura limeña.

▮ **La influencia de la pintura cusqueña en la obra temprana de Cristóbal Lozano**

Desde que Francisco Stastny publica *La pintura colonial y su significación artística* (1966), se da pie a una rama en la historiografía del arte limeño de siglo XVIII protagonizada por la obra “eclectica”¹⁸³ de Cristóbal Lozano (1705-1776), pintor limeño cuyas obras en acervos estatales y particulares son el día de hoy las más cotizadas del arte virreinal, en gran medida por la cobertura crítica que ha recibido hasta la actualidad. Aunque en la década de 1920 la trayectoria de Lozano ya contaba con importantes consideraciones museísticas¹⁸⁴ y en 1963 con una notable reseña biográfica que permitía

¹⁸¹ Aunque Holguera identifica dichas láminas como “representaciones sobre metal” (*Ibíd.*: 98), la retratística limeña a lo largo del siglo XVIII y XIX, demuestra que el colgado de estampas religiosas en el interior de ambientes conventuales y civiles es un hábito común al coleccionismo de imágenes entre la élite eclesiástica y civil, pueden citarse como ejemplos los retratos de Martín Andrés Pérez (1771), atribuido a Cristóbal Lozano, conservado en el Museo de Arte de San Marcos, y de Francisco Sales de Arrieta (1845), atribuido Mariano Carrillo, conservado en el museo y convento de los Descalzos del Rímac.

¹⁸² Holguera 2018: 96.

¹⁸³ Stastny 2013: 32.

¹⁸⁴ Kusunoki 2015: 12. El investigador asimismo recoge del *Reglamento del Museo de Historia Natural*, promulgado por el presidente Gamarra en 1 de marzo de 1841: “Art. 20. Queda prohibida la estracción al extranjero de las pinturas antiguas orijinales, y sea en lienzo, tabla ó láminas de metal, de los maestros de la escuela italiana y española cómo tabmien los orijinales ó copias del célebre Lozano, pintor del pais”. Citado en Kusunoki 2015: 5, 24, 41, 42.

identificarle como "profesor inteligente del arte de la Pintura"¹⁸⁵, es apenas en 2001 cuando el historiador del arte Ricardo Estabridis deja en su artículo *Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII*, un importante legado historiográfico y punto de despegue para las próximas investigaciones sobre el liderazgo del pintor en el "resurgimiento artístico limeño"¹⁸⁶ de siglo XVIII.

Documentada su posible orfandad, fecha de nacimiento (1705) y deceso (19 de setiembre de 1776), el artículo cumple con su principal objetivo de construir la



Fig. 9. Cristóbal Lozano. *Retrato de Pedro José Bravo de Lagunas*. 1752, óleo sobre tela, 220 x 137 cm. Museo de Arte de Lima.



Fig. 10. José Joaquín Bermejo. *Retrato de Pedro José Bravo de Lagunas*. 1778, óleo sobre tela, 200 x 128.5 cm. Museo de Arte de la Universidad San Marcos.

trayectoria versátil del pintor a través de un exhaustivo registro de sus más de 40 encargos que recibe entre 1730 y 1771, conservados en colecciones limeñas y del extranjero¹⁸⁷, así como en referencias archivísticas¹⁸⁸. En su último párrafo, el investigador sustenta la condición de "paradigma y punto de referencia..." para otros "artistas de su generación y posteriores"¹⁸⁹

al comparar sus obras con las de Cristóbal de Aguilar (figs. 9 y 10), José Joaquín Bermejo y, aunque sin referencia directa, con las del pintor indígena Julián Jayo¹⁹⁰.

¹⁸⁵ Harth-Terré 1963:189. Nómina que proviene de su firma en la tasación de bienes de Agustín Salaza y Muñatones, conde de Montebanco, según documenta Estabridis (2001: 304), de acuerdo al Proto. 83. (Esc. Orencio de Ascarrunz), f. 1033 (AGN).

¹⁸⁶ Denominado así en Kusunoki 2016: 48.

¹⁸⁷ Acervos estatales: Palacio de Gobierno, Museo de Arte de San Marcos. Acervos eclesiásticos: Monasterio del Carmen (Barrios Altos), iglesia de San Agustín, hospital de San Andrés, Museo y palacio Arzobispal, iglesia de Santa Liberata e iglesia de la Buenamuerte. Acervos privados: Casa museo Aliaga, colección de Manuel Gastañeta, colección Torre-Tagle, Museo de Arte de Lima, capilla de la hacienda La Quebrada (Cañete). Acervos en el extranjero: Gabinete de Historia Natural de Madrid y el Museo de América (Madrid).

¹⁸⁸ Provenientes del Archivo General de la Nación.

¹⁸⁹ Estabridis 2001: 315.

¹⁹⁰ Según Estabridis: "Sus composiciones dinámicas y plenas de color son ejemplo para las pinturas de temas religiosos en claustros limeños como el de La Merced". Estabridis 2001: 315. Se conoce que Jayo es el principal artífice de dicha serie.

Posteriores artículos como los de Ricardo Kusunoki (2010, 2015) dejan importantes reflexiones sobre la obra de Lozano, su receptividad e influencias en el gusto criollo limeño de segunda mitad de siglo XVIII, así como su papel en el coleccionismo de arte virreinal; no obstante, las referencias sobre su actividad como pintor durante la primera mitad de siglo quedan limitadas a sus únicas obras tempranas conocidas, la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (1734) y los lienzos de la *Serie de la vida de la Virgen* (ca. 1730), conservada en el Monasterio del Carmen, referida someramente por Wuffarden del siguiente modo:

La influencia de la escuela cusqueña, con su tendencia al estereotipo y a las convenciones formales, se manifiesta claramente en obras juveniles como la serie sobre la vida de la Virgen en el monasterio del Carmen, fechable en la década de 1730¹⁹¹.

Esta inquietante filiación entre la obra temprana de Lozano y las pinturas del Cusco, sin embargo queda irresuelta. Unos años más tarde vuelve a ser retomada por Estabridis en *Obras firmadas de Cristóbal Lozano para los jesuitas* (2013), artículo en donde amplifica sus primeros hallazgos tras incorporar dos obras más del pintor, conservadas en la capilla San Luis de Gonzaga de la iglesia de San Pedro de Lima (fig. 11), firmadas y fechadas en 1734, las cuales según el investigador, son “desarrolladas con el mismo estilo temprano, **donde la influencia de la pintura cusqueña** que por entonces inundaba el mercado local **es evidente**”¹⁹². Sin dejar explícitos en ambos artículos los factores estilísticos o formales por los que se atribuye la influencia de la pintura cusqueña, Estabridis más bien prioriza el hallazgo cuantitativo de “medio centenar de pinturas entre firmadas y atribuidas que tenemos registradas de este artista plástico”¹⁹³. Finalmente, en 2018, las refutaciones de este estudio por Wuffarden¹⁹⁴ incrementan en

¹⁹¹ Wuffarden 2000: 56.

¹⁹² Estabridis 2013: 38. Énfasis agregado. Asimismo, el investigador propone que el personaje “vestido elegantemente de gris y ocre, quien dirige la mirada hacia el espectador” (*ibíd.*: 44), por sus “caracteres fisonómicos de un mestizo hispanoamericano y la edad reflejada en su rostro, la que se aproxima a los treinta y un años, los que tendría el pintor por esa fecha” (*ibíd.*: 44), podría tratarse del autorretrato del pintor.

¹⁹³ *Ibíd.*: 46.

¹⁹⁴ Entre ellas, Wuffarden además de corregir la atribución del autorretrato de Lozano: “Este individuo algo maduro, ancho de rostro y con un lunar visible en la mejilla izquierda no es el pintor, como se ha creído, sino el donante o patrocinador de la obra... Discretamente situado detrás de ellos, un personaje criollo vestido con sobrio traje pardo, capa del mismo color y larga cabellera, dirige su mirada al donante, para enseñarle a su vez el acontecimiento central con gesto que sugiere tímido asombro: todo indica que sería este el autorretrato de Lozano” (Wuffarden 2018: 249, énfasis agregado), el investigador afirma que la identificación de Estabridis de los dos lienzos de Lozano en la capilla de San Luis de Gonzaga había sido suya dentro del desarrollo del proyecto de restauración de dicho conjunto en 2007; no obstante, su hallazgo no se hace público en trabajo académico alguno sino hasta 2018. *Ibíd.*: 319.

una quincena las obras atribuidas a Lozano¹⁹⁵, bajo la reiterada aunque poco clara “influencia estilística de los obradores cusqueños”¹⁹⁶ en sus obras tempranas, esta vez asumidas como “explicables tanteos”¹⁹⁷ antes de “despuntar con nitidez dentro de la **raleada** producción artística limeña”¹⁹⁸ de primera mitad de siglo XVIII.



Fig. 11. Cristóbal Lozano. *Ingreso de san Luis Gonzaga al noviciado*. 1730, óleo sobre lienzo, Capilla de San Luis Gonzaga, convento de San Pedro de Lima. Fuente: Wuffarden (2018).

¹⁹⁵ Dejamos la relación de las obras: "cuatro escenas más sobre la vida del santo [San Luis de Gonzaga], todas en formatos menores... cuatro bustos de igual número de santos jesuitas, así como representaciones alegóricas del Niño Jesús y de san Juanito... Está finalmente *La visión de santa María Magdalena de Pazzi*... Todas son piezas de transición que evocan por momentos las soluciones un tanto "arcaicas" y escasamente naturalistas de las primeras obras conocidas de Lozano... Sobre el muro testero se aprecia una llamativa versión suya de *El lagar místico con santos jesuitas*... (Wuffarden 2018: 249). "Otra pieza de Lozano en el mismo muro representa a Santo Tomás de Aquino, padre de la escolástica, dentro de un medallón elíptico... En San Pedro hay dos grandes lienzos de este tipo, cuya atribución a Lozano proponemos aquí... Se trata de la *Adoración de los pastores* y la *Adoración de los reyes*..." (*ibíd.*: 250). "De un momento más avanzado, posterior al gran terremoto de 1746, datan dos obras inéditas que denotan la plenitud estilística de Lozano. Una de ellas es la *Virgen con el Niño*, colocada a modo de medallón rectangular en una sobrepuerta de la sacristía, seguramente al concluirse las obras de reconstrucción de este recinto..." (*ibíd.*: 252). "...El retrato póstumo del padre Francisco del Castillo, comisionado como parte de las campañas propagandísticas que los jesuitas de Lima emprendieron para impulsar su proceso de beatificación" (*ibíd.*: 253).

¹⁹⁶ Wuffarden 2018: 248.

¹⁹⁷ *Ibíd.*

¹⁹⁸ *Ibíd.* Énfasis agregado.

1.2 Marco teórico

De acuerdo a nuestra lectura crítica sobre los estudios y enfoques que nos han antecedido, los criterios selectivos que los citados investigadores han aplicado al reducido universo de obras de arte subsistentes de primera mitad de siglo XVIII, demuestran además de un eficiente trabajo investigativo, una clara tendencia por reforzar la validez de discursos y propuestas puramente historiográficas, una parte orientada al significado social de dichas obras, como el caso de las efigies de Incas *reyes* o de los lienzos *Robo del copón del Sagrario* (ca. 1716) y *Procesión del desagravio* (ca. 1716), otra a la recopilación cuantitativa de encargos que reciben los grabadores más destacados de su momento, asimismo de su valor como testimonio visual de la cultura festiva del virreinato; otra, mayoritaria, dedicada a una taquigráfica recopilación de fechas y nombres de artistas a través de los datos que proporcionan las mismas obras y los documentos de archivo y finalmente una muy pequeña conformada por los enfoques de Stastny y Kusunoki, quienes se han ocupado a identificar en los datos historiográficos de la primera mitad de siglo y de los discursos visuales de la obra de Cristóbal Lozano: 1. Una tendencia general del gusto de Lima por un estilo "eclectico"¹⁹⁹, y 2. El inicio de una producción pictórica "moderna"²⁰⁰ que concilia el "cosmopolitismo e identidad local"²⁰¹ criolla. No obstante, pese a los plausibles aportes de ambos investigadores, el panorama de la pintura de primera mitad de siglo XVIII persiste desdibujado, aun cuando nuestra lectura formal sobre algunos aspectos en dichas obras pictóricas, tales como su correlación monumental con la arquitectura, los usos y funciones narrativas de la perspectiva, y su característico lenguaje tenebrista y lineal sugieren rasgos de un fenómeno estilístico que sirve de base para el "resurgimiento"²⁰² pictórico de Lima de segunda mitad de siglo.

El testimonio descriptivo y las consideraciones de Frezier sobre las pinturas de Cusco (1713), los encargos masivos solicitados a dicha ciudad desde Lima, la presencia indiscutible de pintura cusqueña en el patrimonio de la élite limeña, así como la presunta influencia cusqueña en la obra temprana de Cristóbal Lozano durante la década de 1730, forman la suficiente evidencia historiográfica para admitir que la tradición pictórica cusqueña pudo integrarse a los parámetros estéticos de los talleres de Lima, más allá de un aislado fenómeno expansivo comercial; no obstante, en el campo de la imagen ¿cómo

¹⁹⁹ Stastny 2013: 32.

²⁰⁰ Kusunoki 2010: 164.

²⁰¹ *Ibíd.*

²⁰² Kusunoki 2016: 48.

se expresa esta influencia? El fragmentario abordaje de las pocas piezas subsistentes y los citados enfoques de Stastny y Kusunoki han permitido formarnos una idea general pero todavía inexacta sobre la producción artística de este periodo, por ello en las siguientes líneas nos aproximaremos en primer lugar a los factores que han consolidado al uso del término *ecléctico* para calificar de forma generalizada a la producción artística de siglo XVIII. A partir del análisis de esta variable expondremos los parámetros teóricos que hemos empleado para desarrollar la secuencialidad del método de análisis holístico aplicado a la obra de Manuel Paz.

1.2.1 El acceso exclusivo a las obras de arte virreinales y el sesgo estético academicista

El lienzo *El bautismo de Cristo* (1749) ubicado en un lugar sombrío de la olvidada parroquia de San Lázaro del Rímac, es la obra más temprana de Manuel Paz, resultado del destacado trabajo de un joven pintor de 18 años cuyo aprendizaje en el oficio se desarrolla a lo largo de esta década, probablemente en el taller de algún pintor establecido en Lima durante un periodo de floreciente intercambio con los obradores cusqueños.

Estas inferencias y lo poco que se conoce sobre la vida del autor y su obra forman parte de una problemática mayor raramente explícita y muchas veces disimulada en los estudios de arte virreinal, relacionada al exclusivo acceso y tratamiento sesgado de las fuentes de primera mano: las obras de arte y los documentos de archivo, factores que nos permitirán comprender el estado fragmentario que poseen actualmente algunos campos del conocimiento de la historia del arte virreinal peruano; en lo que nos atañe, la producción pictórica limeña de primera mitad de siglo XVIII.

Sobre la exclusividad al acceso de obras de arte virreinales hemos podido identificar tres factores:

1. El tráfico y la privatización de bienes culturales provenientes, en diversas ocasiones, de un circuito de comercio ilegal que inicia con el hurto de un bien que procede generalmente del patrimonio eclesiástico para su pronta oferta entre coleccionistas nacionales o extranjeros, quienes finalmente lo custodian en estricta reserva, hasta que vuelve a mercantilizarse o transferirse familiarmente, o en el mejor de los casos salir a la luz pública gracias al suficiente prestigio de clase que adquiere el acervo de su poseedor a través de su entrega a colecciones museísticas, préstamos anónimos para exhibiciones temporales o para la autogestión de un museo particular. La

inaccesibilidad a una indeterminada y numerosa cantidad de obras de arte en el coleccionismo privado es por un factor que restringe sustancialmente y redirigen todo trabajo de búsqueda investigativa a fondos museísticos públicos o a colecciones eclesiásticas. De estos dos tipos, los fondos de acceso público determinan el siguiente factor.

2. La custodia, adquisición y recuperación estatal de bienes culturales, la cual tiene como agente esencial en Lima al Ministerio de Cultura a través del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia Nacional del Perú (MNAAHP), cuya colección de pintura virreinal conserva parte de la antigua Galería Municipal de Pinturas²⁰³ fruto de su temporal y confusa convivencia con los fondos del antiguo Museo Nacional y Museo de la Pintura (1826)²⁰⁴ en el Palacio de la Exposición (1892)²⁰⁵. De esta copiosa colección, la galería de retratos de virreyes tal vez sea uno de sus fondos con mayor valor estético y testimonial, la misma que ha servido de referente para nuestra presente investigación por tratarse de una secuencia generacional de propuestas y méritos artísticos en la pintura limeña a lo largo del siglo XVIII. A este fondo se incorporan los lienzos adquiridos en 1921 de las colecciones de José Carrillo de Albornoz y de la de Ortiz de Zevallos, impulsados por la emblemática gestión de Emilio Gutiérrez de Quintanilla quien tuvo como finalidad nutrir la colección de pinturas del Museo Nacional en el marco del Centenario de la Independencia, entre las que se destaca la compra de obras atribuidas a Cristóbal Lozano, Pedro Díaz y José del Pozo²⁰⁶.

Las escasas recuperaciones de obras de arte no responden exactamente a un perfil estatal de búsqueda del patrimonio expoliado en el mercado ilegal, sino de incautaciones en puntos de control estratégicos o de repatriaciones, fruto de ello podemos citar el conocido caso de recuperación de los retratos de Francisco de Mendoza Ríos y Caballero, y de Manuela Boza y Carrillo de Albornoz, pintados por José Gil de Castro en 1837²⁰⁷, al igual que diversos lienzos cusqueños como el reciente y resonante caso de la *Virgen de*

²⁰³ Prueba de ello es la custodia vigente en el MNAAHP de dos lienzos que histórica e institucionalmente pertenecieron al Cabildo de Lima, a saber: la *Tabla cronológica de los alcaldes ordinarios de esta ciudad de Lima* (1824) expuesta en la Sala Capitular del edificio municipal, y el retrato de Bolívar pintado por Pablo Roxas (1825), encargado oficialmente por el municipio. Esquivel 2015: 115, 125, 157.

²⁰⁴ El establecimiento del Museo Nacional en las instalaciones de la Biblioteca Nacional permanece hasta 1828, cuando se traslada a la Sala Principal de la Santa Inquisición, probablemente una parte de su colección junto al del Museo de la Pintura, son los que terminan por trasladarse al Palacio de la Exposición. Vargas 2007: 119-133.

²⁰⁵ Buntinx y Wuffarden 2005: 21-22.

²⁰⁶ Kusunoki 2015: 12.

²⁰⁷ Mariazza 2011: 9-14.

Guadalupe (s. XVIII), en proceso de ser repatriada al Perú luego de ser extraída en 2002 de la iglesia cusqueña de Santiago en la provincia de Urubamba, adquirida por la Diócesis del Condado de Orange de California y expuesta como *novohispana* en 2016 en el Bowers Museum del mismo estado, bajo el título *Diosa de las Américas*²⁰⁸.

Al factor de recuperación del patrimonio histórico-artístico virreinal podemos incluir las gestiones llevadas adelante por Francisco Stastny desde 1970 como fundador y director del Museo de Arte e Historia de San Marcos, con las cuales lleva a cabo la restauración del acervo de retratos de doctores y catedráticos de dicha universidad, la misma que posee en la actualidad una importancia análoga a la citada galería de virreyes del MNAHP, también consultada en la presente investigación.

3. La custodia hermética del patrimonio eclesiástico es un factor que limita el acceso a las obras de arte virreinal. Pese a que algunas de ellas se han conservado en museos privados de acceso público como el Museo Arzobispal de Lima, el Museo del Señor de los Milagros, el Museo de Santo Domingo, el Museo y Catacumbas de San Francisco y la Fundación y Museo de los Descalzos, junto con el patrimonio histórico-artístico de los conventos y monasterios activos y fundacionales de Lima virreinal, todos sin excepción, poseen políticas de seguridad heterogéneas pero que comparten entre sí un generalizado mecanismo hermético de seguridad ante posibles hurtos, incrementado durante las últimas décadas debido a una extraña política dirigida por el arzobispado de Lima de trasladar, centralizar y administrar directamente la restauración de los bienes conventuales y monásticos del Cercado de Lima, sin fecha de retorno a sus espacios originales.

A este mismo factor se suma la ausencia de un control patrimonial a causa de las escasas o desactualizadas catalogaciones de sus bienes histórico-artísticos, las mismas que en caso existieran, son reservadas desmedidamente en favor del mencionado control preventivo de seguridad.

Es a raíz de estos tres factores de acceso restringido al patrimonio artístico virreinal que la presente investigación se origina con el *fortuito hallazgo* (2013)²⁰⁹ de *El bautismo de Cristo* (1749) en el acervo particular y devocional de la parroquia de San Lázaro del Rímac, cuyo examen integral en el presente trabajo se auxilia en los registros fotográficos y documentales del patrimonio histórico-artístico del convento de La Merced

²⁰⁸ Hidalgo 2017.

²⁰⁹ Ver en el acápite *justificación* en la introducción de la presente tesis.

de Lima, del Monasterio de la Concepción de Ñaña, del Monasterio de Santa Rosa de Lima y de la iglesia Santa Liberata del Rímac.

Es posible advertir que una de las causas de estos factores ha sido el prolongado desinterés investigativo y la falta de conocimiento público del patrimonio histórico-artístico de los templos y los lugares conventuales urbano marginales de la antigua trama de la capital, tales como San Lázaro del Rímac o de los Barrios Altos, la misma que podría dar razón del porqué hasta 2004 ningún estudio de la historia del arte virreinal haya identificado o incluido la obra de Manuel Paz, así también es posible identificar en estos tres factores los motivos por los que no exista hasta ahora estudios especializados en la producción pictórica de Lima de primera mitad de siglo XVIII. No obstante, consideramos que tales omisiones y ausencias pueden ser explicadas por un cuarto factor relacionado al sesgo social y estético academicista con los cuales la generalidad de especialistas en arte virreinal del siglo anterior ha preferido seleccionar y examinar en sus respectivos ensayos, un limitado universo de obras de arte caracterizado por su complejidad técnica o veracidad mimética, vale decir, de poseer elementos plásticos próximos a los de una pintura académica europea. Consideramos por ello que este factor, todavía presente en el perfil de diversos especialistas, ha sido determinante para el vigente consenso sobre el *eclecticismo* hispano que ha sido adjudicado a la pintura de siglo XVIII. A continuación repasaremos el origen y la trayectoria de este término como un concepto que ha tipificado el carácter reminiscente de la pintura dieciochesca de Lima de acuerdo a sus referentes con el Siglo de Oro español, así como de la progresiva aceptación de la influencia cusqueña en las actuales consideraciones sobre esta etapa.

1.2.2 Del eclecticismo hispano a la invención local en la pintura limeña de s. XVIII

Desde 1960 hasta las más recientes y ambiciosas publicaciones sobre pintura cusqueña, la referencia más citada en este tema es probablemente el libro de notas del investigador boliviano Jorge Cornejo, escritas en 1951 como parte de la fundación y dirección del Archivo Histórico del Cusco, cuyos descubrimientos documentales de mayor valor según describe el mismo autor "se trata no de sospechas u opiniones sino de 'conciertos' [documentos de contrato] auténticos que alejan toda duda y fijan puntos esenciales de

partida"²¹⁰. Con prólogo de Emilio Harth-Terré, Cornejo nos ofrece entre sus pesquisas el famoso "Concierto de Pintura de Miguel Blanco con Mauricio García, Maestro Pintor, para pintar 212 lienzos de varias adboaciones"²¹¹ (1754), expediente que ha servido de prueba fehaciente sobre el fenómeno expansivo de la "industria pictórica"²¹² cusqueña a nivel continental, el mismo que hasta la actualidad se cita²¹³ como una prueba del intenso comercio que los obradores cusqueños establecieron con la región sur andina a lo largo de la primera mitad de este siglo. Cornejo nos deja como prueba directa del comercio de pinturas a la capital, una "remesa" notarial²¹⁴ fechada en 12 de julio de 1713, por 82 lienzos "entre grandes y pequeños y de diferentes advocaciones"²¹⁵ enviados por el "sargento mayor don Diego de Navia Salas de Valdéz y Sárate"²¹⁶, a "don Bernardo de Solíz Bango, caballero del orden de Santiago"²¹⁷, comerciante peninsular de alto rango²¹⁸ y socio comercial del virrey Castell-dos-Rius²¹⁹.

La pesquisa de documentos como garantía de legitimidad entre los especialistas en arte virreinal, entre ellos Rubén Vargas Ugarte (1886-1975), Antonio San Cristóbal (1923-2008) y Emilio Harth-Terré (1899-1983), forja entre la década de 1940 y 1960 un modo de enfrentar la anonimidad de los artistas limeños y de corroborar la cronología de eventos de su producción según un ideal en común y a la vez competitivo de fundar las primeras líneas historiográficas en este campo. Tal vez uno de los trabajos más prematuros y sólidos, al margen de su carácter recopilatorio de artículos personales y de su abierta tendencia literaria²²⁰ sea *Artífices en el virreinato en el Perú* (1945), obra de Emilio Harth-Terré²²¹ basada en sus hallazgos en el Archivo Nacional (hoy Archivo General de la Nación), impulsada con el propósito explícito de conservar el "pretérito" del

²¹⁰ Cornejo 1960: 2.

²¹¹ *Ibíd.*

²¹² *Ibíd.*

²¹³ Kusunoki 2016: 45.

²¹⁴ Cornejo 1960: 238.

²¹⁵ *Ibíd.*: 270-271.

²¹⁶ *Ibíd.*

²¹⁷ *Ibíd.*

²¹⁸ Según su testamento en el protocolo de Francisco Estacio Meléndez n.º 38, fol. 997, Solís Bango fallece en Lima en 21 de marzo de 1717, es hidalgo, caballero de la orden de Calatrava, natural de Avilés, Principado de Asturias. Moreno y Sala 2004: 88.

²¹⁹ Quiroz 2013: 94.

²²⁰ El propio autor describe su postura vertida en este texto del siguiente modo: "...este es mi propósito: adelantar la opinión sobre el dato seguro". Harth-Terré 1945: 4.

²²¹ Cabe mencionar que el padre Vargas Ugarte entre 1942 y 1943 publica sus *Notas para un Diccionario de Artífices Coloniales*, en los *Cuadernos de estudios* n.º 4 y 5 del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Católica del Perú, trabajos que anteceden a su conocido *Ensayo de un diccionario de Artífices Coloniales de la América Meridional*, de 1947.

“patrimonio artístico [virreinal], que por largos años no se ha justipreciado en su parte material y en su valor espiritual”, y cuyo “estudio e interpretación, son documentos y lecciones para el desarrollo del sentimiento artístico de su pueblo”²²². Este proyecto, ampliado y desarrollado a lo largo de sus contribuciones desde 1956 para la sección *Las bellas artes en el virreynato siglo XVII* de la *Revista del Archivo Nacional del Perú*, constituyen parte sustancial de su próximo artículo *Pinturas y pintores en Lima virreynal* (1963), un texto capital con el cual se da a conocer la primera agremiación de pintores de Lima (1649), así como un ambicioso índice que, a manera de diccionario, nos presenta con respaldo archivístico un numeroso pliego de autores, de los cuales hemos podido constatar en 45 los pintores activos entre 1700 y 1750, una relación que hasta la actualidad no ha sido superada y muchas veces omitida.

En el artículo *La pintura colonial y su significación artística* (1966), Francisco Stastny retoma el dato de Cornejo como prueba de "la culminación en el plano estilístico"²²³ de la pintura cusqueña y ya no solo como un fenómeno de exclusiva expansión económica; no obstante, en dicho artículo no se establece vínculo alguno entre la presencia cusqueña en Lima con su "renacer pictórico"²²⁴ de segunda mitad de siglo XVIII, caracterizado según Stastny por "la influencia ecléctica del *gran portrait* de gala francés y la persistencia de los modelos religiosos de Zurbarán, en las obras de artistas como Cristóbal Lozano (+1776), Francisco Martínez y Joaquín de Urreta"²²⁵.

Al ser uno de los primeros escritos más influyentes sobre la producción limeña de siglo XVIII, aunque todavía suspendida en inexactitudes cronológicas, el artículo de Stastny basado en su testimonio visual, vale decir en sus visitas a diferentes colecciones particulares y eclesiásticas, establece uno de los puntos de partida para las sucesivas y numerosas consideraciones que recibe hasta la actualidad la obra de Lozano y de Urreta, este último reiterado en distintas publicaciones pese a conservarse su única obra: *Huída a Egipto*, fechada y firmada en 1767 (figs. 12 y 13) ²²⁶, en el museo de la Fundación Descalzos del Rímac, también inscrita por Bernal Ballesteros a la categoría de *ecléctico*,

²²² *Ibíd.*: 3.

²²³ Stastny 2013: 32.

²²⁴ *Ibíd.*

²²⁵ *Ibíd.*

²²⁶ Adicionalmente, Emilio Harth-Terré documenta la tasación que realiza el pintor en 1769, de las pinturas pertenecientes al conjunto de “bienes enajenados a los jesuitas” (Harth-Terré 1963: 215). Asimismo, en una reciente publicación se ha dado a conocer su estrecho lazo de amistad con el pintor Cristóbal de Aguilar al participar como testigo de sus nupcias en 1743. Esquivel 2015: 67.

"quien en pleno siglo XVIII continuaba fiel en composición, personajes y claroscuro a la pintura de estirpe *zurbaranesca*"²²⁷.



Fig. 12. Joaquín Urreta. *Huida a Egipto*. 1767, óleo sobre tela, Convento de los Descalzos del Rímac. Fuente: Mariazza (2004).



Fig. 13. Francisco de Zurbarán. *Huida a Egipto*. Ca. 1630, óleo sobre tela, 150 x 159 cm. Museo de Arte de Seattle

Con la categoría *eclectico* Stastny y Bernalles reconocen a través de las obras de Lozano y Urreta un fenómeno floreciente de identidad hispana a lo largo del s. XVIII, idealizador del pasado sevillano y afiliado a los modelos pictóricos del Siglo de Oro y al gusto borbónico que invade Europa. Pese al sentido idiomático que posee el término *eclectico* como un modo recopilador y conciliador de diferentes vertientes, su uso por dichos investigadores demuestra una evidente inexactitud al tomar como factor de diversidad solo dos referentes visuales y anacrónicos, lo que permite advertir un sesgo o condicionamiento europeizante al calificar y clasificar una tradición local a partir de sus influencias y no de su singularidad; no obstante, dicho *eclecticismo*, aplicado especialmente a la obra de Lozano se ha orientado en las últimas tres décadas hacia un enfoque de identidad criolla-limeña, cada vez más vinculada al importante influjo cusqueño de primera mitad de siglo XVIII.

²²⁷ Bernalles 1985: 29.

Con un incremento notable de referencias sobre pintores y obras producidas en la segunda mitad de siglo XVIII, Bernales retoma en 1989 la categoría “eclectico”²²⁸ para caracterizar la obra retratística de Lozano, esta vez con el fin de subrayar sus “dotes”²²⁹ en este género pictórico y del “favor que disfrutó de la sociedad limeña”²³⁰. Los méritos estéticos y las consideraciones sociales que recibe el artista son por lo tanto asumidos como elementos de juicio de valor, los cuales son aplicados extensivamente a otras obras documentadas de “temas profanos”²³¹ que elaboran los pintores Julián Jayo y José Joaquín Bermejo para los interiores del palacio de los virreyes. La producción pictórica de siglo XVIII es de este modo sintetizada solo a su etapa tardía, posterior al cataclismo de 1746, ello permite comprender por qué la antes mencionada serie anónima de la vida de Santo Tomás de Aquino del convento de Santo Domingo de Lima (ca. 1735) (fig. 14), es afiliada estilísticamente por Bernales a la pintura limeña de “tintas rojizas”²³² de siglo XVII, lejana del estilo “eclectico”²³³, “tradicional y de gran porte”²³⁴ de Lozano. Sobre el autor anónimo de esta serie, refiere:

...revela a un pintor poco hábil para perspectivas y el tratamiento de los personajes, pero con preocupación por naturalezas muertas, detalles anecdóticos como las acciones de los criados en la escena del éxtasis de Santo Tomás ante el rey de Aragón, atención a los ropajes y sobre todo a las tintas rojizas que son tan corrientes en la pintura limeña²³⁵.



Fig. 14. Anónimo. Banquete de Santo Tomás de Aquino con San Luis, rey de Francia. Ca. 1735, óleo sobre tela, Sala Capitular (o General) del convento Santo Domingo de Lima. Fuente: Wuffarden (2014)

El empleo de una perspectiva visual empírica y el protagonismo que el pintor dedica a los detalles de las figuras, son identificados como desaciertos, menospreciados al no

²²⁸ Bernales 1989: 60.

²²⁹ *Ibíd.*

²³⁰ *Ibíd.*

²³¹ *Ibíd.*: 63.

²³² *Ibíd.*: 59.

²³³ *Ibíd.*

²³⁴ *Ibíd.*

²³⁵ *Ibíd.*: 57.

satisfacer las expectativas estéticas del citado historiador, pese a que paradójicamente la obra subsiste a través de los años *in situ* y sin alteraciones gracias a la tácita aprobación de sus comitentes y sus custodios, en otras palabras, el paradigma *ecléctico* sevillano y francés de la pintura dieciochesca en la década de 1980 no admite lugar a la bidimensionalidad y tendencia al detalle ornamental que caracteriza a la producción pictórica de primera mitad de siglo XVIII.

En 2010, a la luz de los diferentes aportes historiográficos que hemos reseñado en nuestro estado de la cuestión y que revelan la presencia a gran escala de la pintura cusqueña en Lima, el historiador del arte Ricardo Kusunoki reconoce como causas de su éxito el "bajo costo de las obras... cuanto a la aceptación de su idealizado lenguaje formal"²³⁶. Por primera vez la producción pictórica de las primeras décadas de siglo XVIII es singularizada dentro de un marco de influencias estéticas cusqueñas, e independiente de la conocida producción "ecléctica"²³⁷ de Lozano.

Al reconocer con mayor profundidad los tres fundamentos²³⁸ que componen dicha categoría: mimesis (o imitación de la naturaleza), retórica (o discurso cosmopolita de sensibilidad hispanista²³⁹), y patria (o inventiva del artista como recurso de una identidad moderna criolla), como principales ideas que subyacen a las obras de mayor madurez de Lozano²⁴⁰, se asigna a la "invención"²⁴¹ el papel que motoriza y lleva a cabo las aspiraciones estéticas individuales y colectivas de su entorno criollo. No obstante, este es entendido como factor de originalidad o de "absoluta invención"²⁴² para el tema alegórico *La envidia* (ca. 1760), pese a que su representación gozaba entonces de amplia fama gracias a la *Iconología* (1593) de Cesare Ripa²⁴³. Aunque se sugiere que la *invención* también forma parte de las obras más tempranas del pintor en relación a la influencia cusqueña de primera mitad de

²³⁶ Kusunoki 2010: 158.

²³⁷ *Ibíd.*: 157.

²³⁸ Kusunoki sintetiza su planteamiento en la frase: "Su obra reflejaba un intento consciente por articular un lenguaje pictórico que conciliara la ampulosidad retórica y la imitación de la naturaleza, el cosmopolitismo y la patria". Kusunoki 2010: 165.

²³⁹ "La defensa de la liberalidad de la pintura, y el dominio de las convenciones del arte europeo, ejes de la tratadística española, fueron también el *leitmotiv* de su labor". Kusunoki 2010: 160.

²⁴⁰ *La envidia* (ca. 1760), *San Camilo de Lelis presenta su congregación a la Virgen y al Niño Jesús* (ca. 1763) y *Coronación de la Virgen* (1765)

²⁴¹ Kusunoki 2010: 164-165.

²⁴² *Ibíd.*: 165.

²⁴³ Estabridis 2001: 303.

siglo²⁴⁴, este principio no se llega a examinar de ningún modo en el campo de la expresión plástica.

Pese a los criterios academicistas de Kusunoki, sus reflexiones sobre el *eclecticismo* en la obra de Lozano se han desarrollado con mayor amplitud en sus últimas investigaciones al admitir dentro del paradigma de la pintura limeña de primera mitad de siglo XVIII las influencias cusqueña y novohispana como “triunfo de un gusto más bien **eclectico**, cuya principal manifestación sería en realidad la demanda creciente de pinturas del Cusco”²⁴⁵. De modo similar, sus criterios han admitido y se han adaptado al lenguaje autónomo y no académico de la pintura cusqueña, condición que muchas décadas atrás había sido defendida por José de Mesa y Teresa Gisbert, y advertida por Francisco Stastny y Pablo Macera²⁴⁶. En una reciente publicación, Kusunoki afirma sobre el *convencionalismo* estético y expansión de la pintura cusqueña en la capital:

²⁴⁴ Kusunoki señala sobre la temprana obra de Lozano, la serie de la *Vida de la Virgen* (ca. 1730): “...aunque su lenguaje formal se emplaza dentro del restringido marco de la imagen devota, constituye un paso más allá de los estereotipos cusqueños”. Kusunoki 2010: 160.

²⁴⁵ Kusunoki 2016: 24. Énfasis agregado.

²⁴⁶ Desde que Stastny y Macera vuelcan su interés por las artes tradicionales andinas en la década de 1960, se inicia un proceso de riguroso escrutinio y cuestionamiento sobre su mal supuesta inferioridad, con el cual se impulsa la revisión de su pasado virreinal. Si por un lado el citado artículo de Stastny, *La pintura colonial y su significación artística* (1966), es un manifiesto sobre la indiscutible calidad artística de la pintura cusqueña de siglo XVII y XVIII, por otro lado la identifica en términos academicistas por su “fidelidad asombrosa con los primeros orígenes tanto italianos (en la dulzura de los rostros, el trazo estilizado y lineal) como flamencos (en los paisajes de perspectivas fabulosas)... Muchas de estas escenas tratadas con auténtico primitivismo... [que no obstante] Aspira, más bien, a una perfección puramente formal que es perseguida a través de repeticiones invariables de algunos arquetipos establecidos, con espíritu casi medieval” (Stastny 2013: 33-34). Estas reflexiones gozarán de mayor amplitud en *Las artes populares del Perú* (1981), donde la bidimensionalidad es entendida como un modo de genuina expresión local: “Las formas puramente provincianas pueden tener muchos rasgos en común con el tratamiento formal planiforme y estereotipado del arte popular... ciertas formas de costumbrismo velado o explícito surgen paulatinamente en el arte virreinal tardío. La preocupación documental de un Martínez Compañón, quien como Obispo de Trujillo mandó dibujar miles de acuarelas ilustrativas de la vida social, del patrimonio monumental y de la flora y fauna de su jurisdicción en la década de 1780, fue tan sólo el ejemplo extremo de un movimiento que se percibe en muchos otros ámbitos (Stastny 1981: 21). Macera, luego de sus reconocidos análisis sobre la *pintura primitiva* y su ámbito de influencia en el circuito periférico (o provincial) en: *Arte y artesanía. Homenaje al sesquicentenario de la batalla de Ayacucho* (1971), *Tadeo Escalante y los murales de Acomayo* (1974), *Retrato de Túpac Amaru* (1975), *El arte mural cusqueño. Siglos XVI-XX* (1975), *Las culturas andinas de ayer y hoy* (1977) y *Pintores populares andinos* (1979), alcanza una conclusión similar a la de Stastny aunque más ambiciosa al advertir que la bidimensionalidad del arte peruano a lo largo de los siglos (s. XVII-XX) forma parte de un sistema auténtico de representaciones locales *cosmoculturales*: “No existe una tradición que vaya de Guamán Poma y, de allí, concluya en Carmelón Berrocal, ya en el siglo XX. Tadeo Escalante ignoró a Martínez Compañón y Guamán Poma. Pancho Fierro nada sabía de los tres anteriores; y los maestros campesinos nunca escucharon todos estos nombres. Las semejanzas que podríamos hallar entre ellos no provienen de ninguna comunicación interna. Debemos suponer entonces que esa semejanza deriva del hecho que todos ellos han estado en cada uno de sus momentos referidos a estructuras y situaciones comunes de tipo histórico cultural. **La semejanza en las plásticas debe estarnos indicando semejanzas en las práctica sociales y en las diversas estructuraciones de imágenes cosmoculturales**”. Macera 1997: 52-53. Énfasis agregado.

La lógica comercial ayuda a explicar además la paulatina esquematización del lenguaje pictórico, justificada por la necesidad de simplificar los procedimientos de trabajo. Pero **la tendencia hacia el convencionalismo** también sería impulsada por los propios comitentes, en una clara señal de su desinterés frente a las posibilidades ilusionistas de la pintura. En este sentido, la brecha que se iba generando frente a la producción coetánea europea **no puede verse como una persistencia de motivos arcaicos, sino más bien como la definición de un nuevo lenguaje pictórico**"²⁴⁷.

El convencionalismo bidimensional de la pintura cusqueña es entonces aceptado dentro de un fenómeno estético que concierne a pintores y comitentes a desarrollar un lenguaje estilístico autónomo, cuya lectura hermenéutica en las investigaciones contemporáneas exige erradicar cualquier sesgo academicista o anacrónico.

El eclecticismo como una categoría de identificación estética ha transitado desde la década de 1960 hasta nuestros días de un concepto difuso o de ideas poco concretas, a un principio que identifica la versatilidad estilística de Lima como centro de producción artística cosmopolita, también empleado por el historiador Wuffarden quien, a pesar de su recalcitrante academicismo con el cual califica de “raleada”²⁴⁸ la producción pictórica limeña de primeras décadas de siglo XVIII, la reconoce socioculturalmente como una “escuela –y- garantía del carácter cosmopolita que buscaban remarcar en su ciudad los portavoces de los grupos criollos ilustrados”²⁴⁹, cuyo mejor ejemplar es la paradigmática y *eclectica* obra de Lozano:

es posible percibir cómo nuestro artista [Lozano] lograría desprenderse progresivamente de ciertas convenciones arraigadas en la pintura de su tiempo, para arribar a un lenguaje ecléctico e internacional que configura una suerte de academicismo endogámico²⁵⁰

La trayectoria y las perspectivas sobre el *eclecticismo* pictórico limeño durante las primeras décadas de s. XVIII, de un lado nos han permitido desglosar el principio de *invención* como una de las motivaciones principales subyacentes a la obra de Lozano, pero de otro, consideramos que este también ha formado parte del *eclecticismo* limeño influido por los obradores cusqueños, pero cuya falta de identificación en el campo del análisis y expresión plástica de las pinturas, además de la inespecífica procedencia de los autores y de las obras que hemos recopilado en nuestro estado de la cuestión, no permiten establecer con certeza la magnitud estética de dicho intercambio, excepto en

²⁴⁷ Kusunoki y Wuffarden 2016: 22-23.

²⁴⁸ Wuffarden 2018: 248.

²⁴⁹ Wuffarden 2014: 314.

²⁵⁰ Wuffarden 2018: 245.

el planteamiento inventivo de *El bautismo de Cristo* (1749) de Manuel Paz, en donde, según demostraremos, confluye su identidad ecléctica como pintor limeño formado en la década de 1740, y las vertientes cusqueña, sevillana y flamenca.

La *invención* como un principio en el campo formal e iconográfico de la pintura cusqueña de siglo XVIII, ha sido explícitamente identificada por Stastny en 1966:

Hasta entonces los pintores del Cuzco han escuchado las indicaciones que les venían de fuera. Repentinamente ya no prestan atención sino al rumor de su propia interioridad... muestra una fidelidad asombrosa con los primeros orígenes tanto italianos (en la dulzura de los rostros, el trazo estilizado y lineal) como flamencos (en los paisajes de perspectivas fabulosas)... También se crean innovaciones iconográficas, como aquellos numerosos y elegantes arcángeles armados con fusiles que decoran originalmente las iglesias del Cuzco y del altiplano, y que no se repiten en ninguna otra parte del mundo.

Con la misma agudeza perceptiva advierte en la obra de Julián Jayo, pintor activo entre 1760 y 1821 -cuya procedencia indígena entonces era desconocida, una mezcla entre “las fórmulas aprendidas en el academismo de sus contemporáneos limeños con la suavidad del tratamiento y la intensidad sentimental del Cuzco”²⁵¹. Aunque Stastny no defina de *ecléctica* la obra de Jayo, es indudable que sus anotaciones sugieren remanentes de la tradición cusqueña en la nueva o *resurgida* pintura limeña de segunda mitad de siglo.

En la década de 1960 los principales investigadores de la pintura cusqueña identifican que la invención de motivos iconográficos locales basados en los recursos visuales europeos de siglo XVIII, es un síntoma indudable de su madurez y pronta decadencia. Es así que se da inicio a una larga búsqueda, fructuosa y sin término, de todo tipo de variantes locales que demuestren la autenticidad e inventiva de la pintura virreinal peruana.

Cabe resaltar que en el calor de los debates sobre su autonomía o dependencia con la metrópoli, la categoría controversial “arte mestizo”²⁵² o la conciliadora “Cultural Andina Colonial”²⁵³, tomaron como base elementos funcionales y estéticos de la arquitectura surandina para demostrar la autenticidad local respecto a sus referentes europeos. El desarrollo de los debates hasta la década de 2000, resumidos

²⁵¹ Stastny 1967: 44.

²⁵² Ángel Guido 1938; Mesa y Gisbert 1965.

²⁵³ Macera 2009: 95. Publicado originalmente en su artículo *El arte mural cusqueño. Siglos XVI-XX* (1975).

por Mujica²⁵⁴ en tres problemas: 1. Semántico (sobre la terminología para denominar la naturaleza mixta del arte virreinal peruano), 2. Estilístico (sobre la confluencia, asimilaciones e interpretaciones locales de los estilos europeos que en manos de sus artífices peruanos dan origen a un estilo independiente) y 3. Hermenéutico (sobre la resistencia de estructuras y signos del pensamiento indígena en el arte virreinal), nos reafirman que los componentes formales e iconográficos de la pintura virreinal son los indicadores más eficaces para su análisis visual. Bajo este sentido, el examen integral de la obra pictórica *El bautismo de Cristo* (1749), como producto artístico de un periodo de tránsito entre el *eclecticismo* y el *resurgimiento* de la pintura limeña, nos conduce a analizar en ella elementos plásticos e iconográficos que pongan en evidencia las relaciones entre un periodo y otro.

De acuerdo a los aportes que nos han antecedido, podemos identificar que el principio de invención o *invenio*, en el sentido técnico y espiritual de Antonio Palomino (1715), o *novedad* constructiva para Poussin (*ca.* 1640), es tanto para la etapa madura de Cristóbal Lozano, como para la etapa formativa de Manuel Paz, o incluso para la larga tradición pictórica del Cusco, una premisa ya conocida en sus procesos creativos y en su búsqueda de autenticidad intelectual; no obstante, desde la perspectiva de Kusunoki, este principio solo ha sido excluyentemente entendido y aplicado por Lozano:

La indiferencia por la invención como valor en sí mismo, bastante extendida en la producción artística virreinal, llegaría a ser aún mayor entre los artífices y comitentes cuzqueños. No solo la mayor parte de la pintura del periodo carece de autor conocido, sino prácticamente todas las obras de mejor calidad. De manera más sistemática que sus antecesores, los artistas repetían fórmulas heredadas o las tomaban de fuentes grabadas, aunque podían desplegar un gran ingenio frente a la necesidad de crear sus propias composiciones²⁵⁵.

En este caso, la ausencia de una lectura hermenéutica del principio de *invención*, da como resultado un juicio sesgado sobre la autenticidad de la pintura en el arte virreinal, al solo considerar como su único aspecto definitorio la autoría intelectual del artista expresada en una firma, pese a la general anonimia de autores en el universo conocido de pinturas virreinales. Consideramos por ello que la *novedad* o *invenio*, como un principio rector y aplicado en diversas formas e intensidades en el proceso creativo de la tradición pictórica cusqueña y limeña de primera mitad de siglo XVIII

²⁵⁴ Mujica 2002: 1-53.

²⁵⁵ Kusunoki y Wuffarden 2016: 22.

puede ser comprobable en el campo de la visualidad a través de la propuesta estética y simbólica de *El bautismo de Cristo* (1749) de Manuel Paz²⁵⁶.

El indiscutible reconocimiento a la *invención* iconográfica de algunos temas de la pintura, en su mayoría cusqueños, tales como arcángeles arcabuceros o advocaciones marianas, o en el caso limeño los cuadros de castas, han omitido otros componentes figurativos de presencia constante, por lo general considerados dentro de un papel complementario, decorativo, o llamémosle *periférico* a los motivos centrales en el género del retrato y en los temas religiosos más frecuentes, entre ellas figuras como escenarios arquitectónicos, objetos utilitarios o decorativos, figurillas humanas, querubines, *puttis*, cartelas, flores, aves o el paisaje. Algunos trabajos como *El paraíso de los pájaros parlantes* de Teresa Gisbert (1999) o el artículo *Pintura y naturaleza. El paisaje en la pintura virreinal peruana* de Jaime Mariazza (2004), demuestran que el principio de *invención* en la pintura cusqueña de siglo XVII y limeña de siglo XVIII puede ser una importante variable de análisis que visibilice los aportes estéticos locales de la pintura virreinal, cuya amplitud aplicativa a diferentes periodos y contextos puede demostrar que la autenticidad plástica y simbólica de tales símbolos *periféricos* son claros indicadores de las inquietudes estéticas e intereses de representación de sus autores y comitentes. Probablemente la lectura referencial de este principio es aquella con la que Stastny explica que “ciertas formas de costumbrismo velado o explícito surgen paulatinamente en el arte virreinal tardío”²⁵⁷. Afirma:

La propia pintura religiosa cuzqueña, que pocas décadas antes [a 1780] había encontrado su plenitud expresiva en la exaltación de un mundo ideal y totalmente recluso en la fantasía, empieza en esa época a incorporar detalles de un realismo costumbrista *avant la lettre* [adelantado a su tiempo] e inusitado²⁵⁸.

Para el caso de la pintura limeña, este fenómeno puede tomar forma en la obra poco estudiada del pintor indígena Julián Jayo, cuya segunda identidad hemos podido comprobar en Julián Dávila²⁵⁹. Según Porras, Dávila es un “artista inédito de la pintura peruana que acaso fuera el autor”²⁶⁰ de “dos primorosos lienzos de cuatro

²⁵⁶ Ampliado en el capítulo IV de la presente tesis.

²⁵⁷ Stastny 1981: 21.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Dicho hallazgo es demostrado documentalmente con el acta matrimonial de dicho pintor. Esquivel 2015: 60-64.

²⁶⁰ Porras 1954: 465. Citado en Estabridis 2002: 187.

varas de ancho”²⁶¹, los cuales representan las fiestas organizadas por “los Indios Naturales de la Jurisdicción del Pueblo del Cercado”²⁶² en la plaza de Lima, en honor al ascenso de Carlos IV, usados por el inglés Skinner como modelos visuales para las “varias figuras emblemáticas”²⁶³ de “habitantes indios”²⁶⁴, de las litografías que forman parte de su *The present state of Peru* (1805).

El viajero inglés además de señalar la anonimidad de las obras como “the production of an untutored native”²⁶⁵, señala que pese a: “denied the advantages which the high cultivation of the arts in Europe affords, is in many of its parts finely executed”²⁶⁶; de este modo justifica que “the design of the artist has been strictly adhered to...”²⁶⁷.

Pese a subrayar el no academicismo de las obras debido al uso empírico de su perspectiva aérea, según afirma: “...it ought therefore to be noticed, that, as he was planted on an eminence, his picture presents what is termed by painters a bird's-eye view”²⁶⁸, la influencia estética y testimonial de estas obras demuestra, además de su “importancia en el desarrollo del costumbrismo”²⁶⁹, el nivel de autosuficiencia *inventiva* que alcanza la pintura limeña en los años finales de siglo XVIII.

Es en el ánimo de pintar lo mirado que el principio de *invención*, sea en los años finales o iniciales de este siglo, puede expresar con mayor claridad las pretensiones artísticas de los pintores. Consideramos por ello que la relación de los elementos *periféricos* y *centrales* de las pinturas, debe ser entendida integralmente dentro de un sistema orgánico que concierne en su plano de representación los anhelos visuales de sus autores y sus comitentes, donde la exclusiva eficiencia efectista del pintor constituye solo un factor de reconocimiento estilístico y no valorativo. Es a partir de esta perspectiva analítica que nos hemos propuesto en el capítulo final de la

²⁶¹ Terralla y Landa 1790: s/p. Inscrito en una “Nota” anterior al *Apendix*. *Camción única*.

²⁶² Terralla y Landa 1790: s/p. Inscrito en el “Proemio”.

²⁶³ Skinner 1805: 204. Este extracto proviene de las descripciones de la Fama de la fuente de la plaza central de Lima, desde donde se desprende la crónica sobre las celebraciones de los “habitantes indios” en honor a Carlos IV.

²⁶⁴ *Ibíd.*

²⁶⁵ “producto de un [pintor] nativo”. *Ibíd.*: IX. Traducido por OEO.

²⁶⁶ Traducido de: “**rechazan las ventajas que ofrece el adelanto de las artes en Europa, en muchas de sus partes están finamente ejecutadas**”. *Ibíd.* Énfasis agregado. Traducido por OEO.

²⁶⁷ Traducido de: “el diseño del artista se ha respetado estrictamente”. *Ibíd.* Traducido por OEO.

²⁶⁸ Traducido de: “.....debe notarse que [el autor], al ubicarse en una cima, su imagen presenta lo que los pintores llaman una vista de pájaro”. *Ibíd.* Traducido por OEO.

²⁶⁹ Villegas 2012: 28. El historiador del arte Fernando Villegas ha registrado asimismo la única obra firmada por Julián Dávila (“Julian Davila Lim. Pinx”) gracias a la exacta reproducción calcográfica que hiciera el grabador Junior Parisinus en 1774 de *Señora criolla de Lima*, la cual es a su vez tomada como modelo por uno de los acuarelistas del obispo de Trujillo Baltasar Jaime Martínez Compañón (1782-1785).

presente tesis, a desentrañar los múltiples factores que configuraron la propuesta estética y simbólica de *El bautismo de Cristo* (1749) de Manuel Paz, donde dichos elementos *periféricos*, a la vez que logran redimensionar el significado convencional de su iconografía canónica evangélica, forman parte de una propuesta compositiva que soluciona el fin didáctico y estético de la imagen.

1.2.3 El enfoque formalista en el abordaje holístico de una pintura virreinal

A la luz de las investigaciones que hemos expuesto en nuestro estado de la cuestión, no cabe duda de la preponderancia de la historiografía del arte como una herramienta segura para las lecturas biográficas y sociales sobre la pintura limeña de primera mitad de siglo XVIII, y en general, para el abordaje de diversos momentos del periodo virreinal. No obstante, hemos observado que la visualidad pura introducida por Francisco Stastny, constituye desde la década de 1960 una estela renovadora y ampliadora del enfoque estético y del universo de obras de arte virreinales, cuya lectura, si por un lado conserva categorías comparativas europeizantes como el citado *eclecticismo* hispano para calificar a la entera producción limeña de siglo XVIII, por otro explica el desarrollo de las *artes populares* en el seno del arte virreinal provinciano, y admite con ello su identidad estética de “tratamiento formal planiforme y estereotipado”²⁷⁰. Al igual que Stastny, la versátil pluma de Pablo Macera hace uso en la siguiente década del enfoque formalista para demostrar que la pintura de los *primitivos* cusqueños posee una estética propia, de “valores formales satisfactorios”²⁷¹ entre su autor y su clientela. No obstante, pese a que dicha perspectiva debía de reducir el sesgo academicista en el análisis visual de los especialistas en arte virreinal peruano, se sabe que en las siguientes décadas, por el contrario, se experimenta un crecimiento en favor de la historiografía pura y del sesgo academicista.

La perspectiva formalista cultivada por Stastny como perfil intelectual del Instituto de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (hoy escuela profesional de Arte), en sus diversas lecturas y tendencias, forma hasta la actualidad parte importante de sus enfoques investigativos en arte virreinal, con cada vez mayor interés en analizar los elementos plásticos de sus obras visuales. Desde la óptica de

²⁷⁰ Stastny 1981: 21.

²⁷¹ Macera 1980: 15.

Martha Barriga, historiadora del arte y docente de dicha casa de estudios, una característica no permutable a una obra de arte es la “concretización de una idea en una forma determinada, no susceptible de ser sustituida”²⁷². Concebida la obra de arte como una unidad comprobable en sí misma y no validada por su importancia histórica o testimonial sino puramente estética, el formalismo es de rigor, el prisma de análisis con el cual las obras de arte virreinales podrían ser examinadas; no obstante, las circunstancias o variables historiográficas, teológicas y simbólicas en las formas de mirar, son esenciales para aproximarnos al universo de ideas e imágenes que condicionan el proceso creativo del artista virreinal, por ello el formalismo aplicado requiere de disciplinas auxiliares para penetrar holísticamente en su cultura visual. Señala Barriga:

Las ideas que la imagen sintetiza para su visualización provienen tanto del entorno contextual de la sociedad que la acoge, como del técnico y plástico representativo que la concreta, del mundo del artista creador y la historia visual que maneje y esté en condiciones de inventar²⁷³.

La historicidad en las formas de mirar divorciada de la propia historia, si bien es el principal punto crítico en la teoría formalista de Wölfflin²⁷⁴, coloca en primer término a la visualidad como objeto de análisis y a la historiografía como una disciplina auxiliar, relación claramente descrita por Pächt del siguiente modo: “Nosotros buscamos en el proceso de desarrollo histórico auxilio y apoyo para nuestra interpretación y valoración del objeto individual”²⁷⁵. Al margen que el formalismo está nutrido de enfoques más precisos como los de Rudolf Arnheim (1954) derivada de la *Gestalt*, o la teoría de tramas de Charles Bouleau (1963) con la que se puede analizar con mayor proximidad el proceso compositivo de un pintor; el complejo lenguaje de emblemas en el arte virreinal requiere indudablemente y en paralelo de la iconología. Barriga señala:

La estructura interna de la obra, arquitectónica o plástica, tanto como los recursos que la conforman, participan ofreciendo un signo, una manera de decir, una expresión o lenguaje particular que es paralelo y de similar valor que el eje iconográfico, porque afecta la intención del autor y dirige la lectura y comprensión. Ambos deben considerarse en el mismo nivel durante la interpretación²⁷⁶.

²⁷² Citado en Barriga 2014: 31. Este extracto pertenece al artículo de la misma autora publicado en 1992: *De los métodos y áreas de investigación en la Historia del Arte Peruano: Una propuesta* en la revista *Letras*.

²⁷³ *Ibíd.*

²⁷⁴ Plazaola 2003: 66.

²⁷⁵ Pächt 1993: 46.

²⁷⁶ Barriga 2014: 31.

Lo plástico y lo simbólico correlacionado orgánicamente en una obra de arte virreinal, exige un abordaje mixto que demuestre su singularidad a partir de los propósitos expresivos de su autor. En dicho camino, a su vez motivados por estudiar a fondo la autenticidad estética de la pintura virreinal peruana, distintos especialistas como Martín Soria (1948), Pal Kelemen (1951), Mesa y Gisbert (1956), Stastny (1965), Estabridis (2002) y Ojeda (2005)²⁷⁷, han examinado el grabado europeo como una de sus principales fuentes plásticas e iconográficas, dentro de un extenso registro comparativo de correspondencias entre la estampa europea y la pintura peruana, gracias al cual se ha incorporado dicha metodología al análisis de la pintura virreinal, pese paradójicamente a la exigua atención puesta a las novedades plásticas y representativas que aporta el artista local a la historia del arte peruano.

Las lecturas formal e iconográfica integradas en el abordaje de la pintura virreinal, a su vez auxiliadas en la historiografía, constituyen nuestra respuesta heurística necesaria en el propósito de comprobar, de acuerdo a los consensos visuales de época, la artísticidad de la obra pictórica.

1.2.4 El compromiso formal de la obra de arte

Para el caso concreto de *El bautismo de Cristo* (1749) de Manuel Paz, consideramos que una de sus características plásticas relevantes son sus dimensiones y su dependencia estricta con la arquitectura del templo de San Lázaro, factor clave de análisis que nos introduce a la génesis compositiva de la obra a partir del planteamiento visual que el pintor debe resolver para el observador, factor identificado por Wölfflin y denominado por Otto Pächt como “forma de compromiso”²⁷⁸, cuya identificación en esta y otras pinturas conocidas ha sido generalmente desatendida por el enfoque formalista, ya que consideramos constituye un punto de partida crítico para el análisis de una pintura virreinal.

En 1941, Wölfflin afirmaba: “Kunstwerke so zu sehen und zu interpretieren, wie es ihrem ursprünglichen Sinne entspricht, ist zwar scheinbar eine Selbstverständlichkeit, aber

²⁷⁷ Año en que se pone en marcha el *Proyecto sobre el estudio de las fuentes grabadas del arte colonial*, o PESSCA en sus siglas en inglés. De acuerdo a Almerindo Ojeda, este tiene como objetivo: “**documentar** el efecto de los grabados europeos sobre el arte de las colonias españolas de ultramar. Para alcanzar este objetivo, PESSCA ha venido emparejando obras de arte colonial con sus prototipos grabados y colocándolos, lado a lado, en internet”. Ojeda 2009: 20. Énfasis agregado.

²⁷⁸ Pächt 1993: 32.

jede Nachprüfung wird zeigen, daß die Forderung leichter gestellt als erfüllt werden kann”²⁷⁹. No le falta razón al recalcar la implícita dificultad que representa abordar la cultura visual de otra época. Como ejemplo, en sus reflexiones *Sobre ilustraciones e interpretaciones*, interpela las diferencias entre la visualidad de su época y la renacentista que se evidencian en los ángulos fotográficos empleados en las ilustraciones populares de arte. Señala: “...den Photographen schien früher nur das interessant, was der Frontansicht auswich und wo die Figur ein bißchen von der Seite her aufgenommen war...”²⁸⁰. La frontalidad esquiva del fotógrafo, anacrónica con la intensión artística del escultor renacentista, ejemplificada por Wölfflin en el bronce *Judith y Holofernes* (1453-1457) de Donatello, exige al observador reconocer además de dos formas de mirar muy diferentes, dos concepciones distintas del tiempo, lo cual le anima a hacer la siguiente demanda: “das Abbildungsmaterial in den landläufigen Bilderbüchern, wie sie bis vor kurzem herausgegeben wurden, verlangt weitgehend nach Revision und Ersetzung. Nicht die bessere Aufnahme soll an Stelle der schlechteren treten, sondern die richtige an Stelle der falschen und irreführenden”²⁸¹. Consideramos este ejemplo como la muestra aplicativa de un principio teórico de observación visual indispensable para abordar cualquier obra de arte.

De retorno al ejemplo de Donatello, la trayectoria bidimensional del tema de Judith y Holofernes en las iluminaciones medievales, permite a Wölfflin distinguir el desafío que representa tratar en bulto dicho tema para el remate de una de las fuentes del palacio Medici. Lejos de proponer un simple monumento, Donatello soluciona plásticamente un conjunto simbólico que requiere ser observado en su doble naturaleza como escena (“aparente-momentánea”²⁸² de decapitación de Holofernes) y tradición iconográfica (“típico permanente”²⁸³ alusiva a la *Psycomachia* medieval, de victoria de las virtudes sobre los vicios). Invita al observador a reconocer la obra a través de un premeditado recorrido perimétrico en las tres facetas que impone su pedestal. Señala Pächt:

²⁷⁹ “Ver e interpretar las obras de arte de un modo coherente con su significado original es una cuestión [de análisis] indiscutible, sin embargo cualquier examen mostrará que es más fácil como exigencia que como cumplimiento”. Wölfflin 1941: 65. Traducido por OEO.

²⁸⁰ “...lo que solía ser interesante para los fotógrafos era lo que evitaba la vista frontal, donde la figura había sido tomada un poco de lado...*Ibid.*: 66. Traducido por OEO.

²⁸¹ “Las imágenes en los libros de estampas populares, como se publicaron hasta hace poco, exigen en gran medida revisión y reemplazo. No es el mejor registro el que debe reemplazar al peor, sino el correcto en lugar del falso y engañoso”. *Ibid.* Traducido por OEO.

²⁸² Pächt 1993: 35.

²⁸³ Pächt 1993: 35.

La obra de compromiso, para el cual Donatello tenía que realizar el tema, era el coronamiento de una fuente. Así quedaba planteado el programa de crear una escultura de bulto y simultáneamente de asegurar múltiples visuales del grupo. A tales efectos era útil la elección de una base de sección triangular...

284

Entendida esta obra como la solución final a un problema de visualidad didáctica y como respuesta a la larga secuencia de convenciones visuales que asimila el artista de la tradicional iconografía de Judith y Holofernes y de la *Psycomachia* medieval, la forma de compromiso permite comprender que esta obra de arte está determinada, no solo por condicionantes puramente plásticos y materiales relacionados a sus caracteres expositivo, funcional y simbólico, sino también por la “tradición del motivo”²⁸⁵, es decir, por una raíz de esquemas visuales e iconográficos que le anteceden.

Es este primer factor o forma de compromiso de una obra de arte figurativa, lo que nos ha conducido a identificar en *El bautismo de Cristo* (1749) las condiciones expositivas determinadas por la arquitectura del templo de San Lázaro para, a partir de ellas, identificar los condicionantes plásticos a nivel compositivo de acuerdo a su papel simbólico-funcional dentro del aparato devocional del templo. El compromiso formal de *El bautismo de Cristo* (1749), por lo tanto requiere en primer lugar del auxilio de la historiografía para determinar con certeza cuales fueron los condicionantes visuales del lienzo que tuvo que resolver Manuel Paz según el propósito originario del encargo, y en segundo, cuáles fueron las convenciones plásticas e iconográficas del tema del *bautismo*, así como los posibles referentes visuales empleados concretamente para la obra.

El gran formato de *El bautismo de Cristo* prueba innegablemente que su compromiso formal depende de su exposición y funcionalidad simbólica en el reconstruido templo de San Lázaro, lo que a nuestros ojos la define como una obra de arte *monumental*; no obstante, para precisar el uso que hemos dado de este término a lo largo de la presente tesis, merece un breve examen terminológico.

1.2.5 *El bautismo de Cristo* (1749) y su categoría como *pintura monumental*

²⁸⁴ Pächt 1993: 37.

²⁸⁵ Pächt 1993: 37.

Desde que Cobarruvias (1611) registra el uso cotidiano de *monumento* como: “túmulo y aparato que se haze en toda la Yglesia Católica el Lueves, y Viernes Santo... en memoria del sepulcro en que estuvo aquellos tres días el cuerpo de Nuestro Redentor Iesu Christo”²⁸⁶, su sentido conmemorativo y litúrgico se vincula en estricto con la arquitectura efímera. Un siglo después, desplazado este a una segunda acepción, el *Diccionario de Autoridades* (1734) privilegia su significado oficial como: “Obra pública y patente, puesta por señal, que nos acuerda y avisa de alguna acción heroica, o otra cosa singular de los tiempos passados: como estatuas, inscripciones o sepulchros”²⁸⁷. Su sentido público e historicista se define entonces como memoria visualizada en la arquitectura o la escultura pública, de aquí que su segunda acepción generalice: “Por extensión se llaman las piezas o especies de historia, que nos han quedado de los antiguos, acerca de los sucessos passados”²⁸⁸.

En su uso local durante este siglo, a través de la noticia que narra la inauguración del templo de San Lázaro de Lima en 1758, éste es nombrado “Monumento de piedad”²⁸⁹ para aludir a su investidura como hospital y templo, a su resurgimiento tras el cataclismo de 1746, y a sus modernas instalaciones.

Tres años antes, el marqués de Soto Florido en su famoso *Júbilos de Lima* (1755), emplea el término *monumento* para perennizar las dotes artísticas de Pedro de Noguera, a quien denomina “el Buonaroti de el Perú”²⁹⁰ por su “supremo grado... [en] la Arquitectura, la Pintura, la Escultura”²⁹¹, también demostrado en “La Fuente de la Plaza mayor, la Fachada de esta Iglesia, y la Sillería... **eternos monumentos de su memoria**”²⁹². El campo semántico de *monumento* en el léxico de Ruiz Cano deriva en un elogio que expresa una cualidad exclusivamente escultórica o arquitectónica. Esta característica es hasta la actualidad aceptada en sus dos primeras acepciones:

1. Obra pública y patente, como una estatua, una inscripción o un sepulcro, puesta en memoria de una acción heroica u otra cosa singular.

²⁸⁶ Cobarruvias 1611: 555.

²⁸⁷ *Real Academia* 1734: 603.

²⁸⁸ *Ibíd.*

²⁸⁹ Extraído de la nota: “De esta naturaleza h[ilegible]do aquel insulto; pues perdiendo, por él, el abrigo de su Casa los [ilegible] lientes, han grangeado, con la nueva ereccion, tan sumptuoso amparo en las calamidades, que solo la acervidad de su padecer pudiera [ilegible] lanzear de contrapeso, para no regularse de la asistencia. Este Monumento de piedad se ha concluido con un general complemento de Oficinas, Salas, Camas cubicularias, Quartos capaces para so [ilegible] para Sugetos distinguidos, Vivienda del Capellan, Sala de su Casa, Refectorio, Fuente, Labaderos, Cocina, y las demas providencias mas á un todo, erigido en las costosa, y robusta fabrica de Maderage, que pueda darse á la vista en lo prolixo”. *Gazeta de Lima* 1758: 8-9.

²⁹⁰ Ruiz Cano 1755: fol. 72v.

²⁹¹ *Ibíd.*

²⁹² *Ibíd.*

2. Construcción que posee valor artístico, arqueológico, histórico, etc.²⁹³

No obstante, es en la tercera y la cuarta que la naturaleza testimonial, estética o científica de una obra es un índice que puede calificarla de monumental: “3. Objeto o documento de gran valor para la historia, o para la averiguación de cualquier hecho. 4. Obra científica, artística o literaria, memorable por su mérito excepcional”²⁹⁴. Esta categoría es aplicada de forma sesgada en la *Carta de Venecia* (1964)²⁹⁵ al reconocer solo el valor histórico de la arquitectura, por lo que hasta la actualidad las obras pictóricas de gran escala son raramente incluidas como parte del patrimonio monumental histórico-artístico del Perú. No obstante, “pintura monumental”²⁹⁶ es una categoría que se emplea en el siglo XIX para designar al arte de la vidriería gótica y en el XX para el muralismo mexicano, ambas poseen como denominador común sus dimensiones extra antropométricas, y a su vez su indesligable compromiso formal con la arquitectura.

Aunque el muralismo mexicano es hasta hoy el paradigma de la *pintura monumental* gracias en buena medida a la defensa retórica con la que Siqueiros define la “supremacía de la pintura monumental sobre la pintura de caballete”²⁹⁷, gracias a su condición de pintura crítica, pública, didáctica y duradera²⁹⁸; en el contexto virreinal peruano, por el contrario, los interiores litúrgicos y monásticos emplearon la efectividad didáctica de la pintura de caballete como principal instrumento evangelizador. Es sabido que en Lima la llegada del manierismo tardío o pintura “a la romana”²⁹⁹ coloca en boga la técnica del mural para proyectos ambiciosos como el San Cristóbal de la Catedral de Lima³⁰⁰ o la serie de la vida del santo seráfico en el

²⁹³ *Real Academia* 2001: 1040.

²⁹⁴ *Ibíd.*

²⁹⁵ Según el primer artículo, monumento histórico es exclusivamente un vestigio arquitectónico: “La noción de monumento histórico comprende la creación arquitectónica aislada así como el conjunto urbano o rural que da testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa, o de un acontecimiento histórico. Se refiere no sólo a las grandes creaciones sino también a las obras modestas que han adquirido con el tiempo una significación cultural”. *Carta de Venecia*, 1964.

²⁹⁶ “Las vidrieras de San Eustaquio y de San Mery fueron a principios del siglo XVII la última expresión de los hermosos días de este **arte monumental**, arte que se descuidó después de tal modo que se creyó en Francia haberse perdido los secretos que le constituían... He aquí las fórmulas de los principales colores empleados en la **pintura monumental sobre vidrio**...”. Bouchardat 1848: 309. Énfasis agregado.

²⁹⁷ Siqueiros 2010: 91. Cita extraída de la conferencia: *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* (1932).

²⁹⁸ Consideramos que la siguiente frase sintetiza el espíritu de dicha conferencia: “La pintura de caballete es mezquina propiedad individual. La pintura mural directa pertenece a las masas, a la humanidad entera”. *Ibíd.*

²⁹⁹ Estabridis 2002: 24.

³⁰⁰ Basado en la crónica del padre Calancha, Mendiburu refiere lo siguiente sobre el monumental *San Cristóbal* que pinta Alesio para la catedral de Lima durante las últimas décadas de siglo XVI: “Fue suya la pintura del

claustro principal del convento de San Francisco de Lima, pero al poco tiempo queda rezagada para fines decorativos y sustituida por óleos de gran formato, entre ellos los que componen las conocidas series hagiográficas de los conventos de Santo Domingo (ca. 1600-1661), San Francisco (ca. 1671), San Agustín (1742-1745) y La Merced (1783-1792) de Lima. Como sustitutos técnicos y estéticos de la pintura mural, los lienzos de gran formato establecen con la arquitectura litúrgica y conventual una organicidad funcional y simbólica, un compromiso formal de tipo *monumental*. La monumentalidad de los lienzos de gran formato por lo tanto puede identificarse, a la vez que en su carácter historicista y didáctico, en su vínculo inseparable con la escala y las dimensiones de la arquitectura.

El autor de una *pintura monumental*, en la necesidad de resolver su propia visualidad antropométrica y la amplia escala de un edificio, examina el espacio arquitectónico y la superficie que albergará su obra como factores decisivos en la noción de su esquema compositivo o, en términos de Bouleau de una “perspectiva monumental”³⁰¹ determinada por la arquitectura. *El bautismo de Cristo* de Manuel Paz, óleo que por sus grandes dimensiones y su organicidad con el templo de San Lázaro es un claro ejemplo de *pintura monumental* que exige como primer paso de análisis identificar los condicionantes plásticos y simbólico-funcionales que determinaron su encargo en 1749, antes que sus componentes formales.

1.2.6 El esquema significante del bautismo

El óleo de Paz representa el bautismo de Cristo, un tema de larga tradición en la pintura occidental que sitúa a esta obra como pieza de una extensa cadena de representaciones que provienen de Europa y que se imponen en América, donde las convenciones iconográficas y formales están sujetas a las soluciones que cada pintor imparte según las demandas de su tiempo. Esta “tradición del motivo”³⁰² en términos de Pächt, permite identificar la singularidad de la obra de Paz como una interpretación de las convenciones que llegaron a sus manos a través de concretos referentes

corpulento San Cristóval que estuvo en el muro inmediato á la puerta de la Catedral... cópia de la que él mismo hizo en lugar semejante de la catedral de Sevilla”. Mendiburu 1874: 175.

³⁰¹ “La perspectiva monumental es el conjunto de convenciones que impone a una obra de arte el espacio que ocupa dentro del monumento”. Bouleau 2006: 23.

³⁰² Pächt 1993: 37.

visuales, a su vez deudores de planteamientos anteriores. En el ámbito americano el tema del bautismo aunque cumple una función catequética, no es uno de los más frecuentes, por lo que su replanteamiento en nuestro continente exige integrar a su lectura las diferentes representaciones pictóricas que ha recibido en otros centros artísticos, a fin de hallar en sus diferencias con la tradición europea, indicadores de autenticidad plástica local y regional, y a partir de ella, comprender la singularidad de la propuesta de Paz.

Constituido como un paradigma en la pintura occidental, el tema del bautismo, al igual que otros temas bíblicos, posee una naturaleza de signo visual, de significado invariable, con una rigurosa y clara estructura compositiva determinada por los evangelios y por el hábito de su representación pictórica a lo largo de la historia del cristianismo. Entendida la naturaleza signico-visual del *bautismo* como resultado del arraigo de su semiosis³⁰³ en la cultura visual europea, a su vez impuesta en América bajo el “régimen escópico”³⁰⁴ hispano, el examen de la “tradición del motivo”³⁰⁵ que precede a la obra de Manuel Paz, puede tomar como recursos de análisis los esquemas de representación o significantes visuales que le antecedieron, a fin de situar plenamente su lugar en la diacronía de este tema en la pintura, y con él finalmente abordar su singularidad formal e iconográfica, como dos facetas no jerarquizadas, sino interconectadas por sus significantes y a la vez autónomas³⁰⁶.

Lo formal y lo iconográfico en el tema del *bautismo*, análogos a su doble naturaleza de signo visual: como signo plástico e icónico, poseen significantes, señalamos, autónomos e interrelacionados. Si para el primero el Grupo μ distingue como signifiante lo determinado por sus formemas, es decir, por sus mínimos

³⁰³ De acuerdo a Charles Morris: “El proceso en el que algo funciona como signo puede denominarse semiosis. Comúnmente, en una tradición que se remonta a los griegos, se ha considerado que este proceso implica tres (o cuatro) factores: lo que actúa como signo, aquello a que el signo alude, y el efecto que produce en determinado intérprete en virtud del cual la cosa en cuestión es un signo para él”. Morris 1985: 27.

³⁰⁴ Foster 1988: IX. Basado en el fenómeno del mirar o *campo escópico* de Lacan, así como en la definición de *régimen escópico* que deja Christian Metz (1982) para referirse al condicionamiento del mirar que impone el lenguaje cinematográfico en el observador, este término es ampliado por Hal Foster para referirse a la visualidad manipulada por un grupo dominante de poder: “...make of its many social visualities one essential vision, or to order them in a natural hierarchy of sight” (“hacer de sus muchas visiones sociales una visión esencial, u ordenarlas en una jerarquía natural de la vista”, traducido por OEO). *Ibíd.*

³⁰⁵ Pächt 1993: 37.

³⁰⁶ Según el Grupo μ : “En efecto, lo plástico aparece frecuentemente como subordinado a lo icónico. Nosotros nos alejamos radicalmente de tal posición: plástico e icónico constituyen para nosotros dos clases de signos autónomos... [ambos] pueden ser solidarios en su manifestación material —pero que se trata de signos perfectamente autónomos en el plano de la teoría: autónomos y “completos”, relacionando cada vez de una forma original porciones de un plano del contenido y de un plano de la expresión”. Groupe μ 1993: 103.

enunciados o parámetros de forma como: “dimensión, posición y orientación”³⁰⁷, para el segundo: “el significante es un conjunto modelizado de estímulos visuales que corresponden a un tipo estable, identificado gracias a rasgos de ese significante”³⁰⁸. Por lo tanto los *esquemas significantes* que se identifiquen en las diversas representaciones del *bautismo* que anteceden a la obra de Paz, pueden ser empleados como vehículos de análisis para desarrollar sus procesos de transformaciones como signo visual. Una vez encontrado el sentido y el lugar de este lienzo en esta trayectoria o larga cadena de soluciones, podemos iniciar su escrutinio holístico formal e iconográfico, vale decir, de examen de ambas facetas vinculadas como parte de un fenómeno estético integral.

1.2.7 El marco arquitectónico como condicionante de la estructura compositiva de *El bautismo de Cristo* (1749)

El análisis del *esquema signifiante* en el *bautismo* de Paz permite introducirnos al planteamiento compositivo del artista. Categorizada como *pintura monumental*, además de su compromiso formal y su funcionalidad didáctica permiten identificar en ella más que en otros tipos de lienzos, un planteamiento visual que depende del marco que determina la arquitectura. Es desde esta “perspectiva monumental”³⁰⁹ que la relación entre las figuras representadas en la imagen y los diversos puntos de su perímetro o marco³¹⁰ se hagan evidentes mientras más nos aproximemos a las líneas interiores que las definen individualmente.

Para Charles Bouleau (1963), el marco determina la estructura interna de la imagen pictórica, la cual en sus infinitas posibilidades puede orientarse según las diagonales que unen algunos puntos claves y equidistantes del marco. Comprendida como una estructura predecible de dos dimensiones, Bouleau plantea tipos pares e impares de estructuras llamadas, en su analogía con la notación musical, *armaduras* o andamios compositivos que predisponen una organización visual. Pese al riesgo fomulístico asumido por esta teoría, las tramas han permitido a Bouleau particularizar

³⁰⁷ Groupe µ 1993: 191

³⁰⁸ *Ibid.*: 122.

³⁰⁹ Bouleau 2006: 23.

³¹⁰ Según Bouleau: “El marco actúa así como un molde que da a su contenido una forma determinada. Por simple que sea esta disciplina, es ya una regla y en consecuencia un principio de la composición”. Bouleau 2006: 37.

configuraciones compositivas en cada periodo distintivo de la historia de la pintura, hasta su posmodernidad.

Excepto por los aspectos programáticos de la teoría de Bouleau, el marco, como principio determinante en la composición bidimensional y por consiguiente en la sintaxis de la imagen, constituye un principio deductivo que permite aproximarnos al equilibrio visual que propone el pintor, o en palabras de Arnheim, al “juego recíproco de tensiones dirigidas...”³¹¹ entre los colores, formas, movimientos y tamaños de las figuras en el lienzo.

Al mismo tiempo que se identifican las dinámicas de las figuras con el análisis de sus formemas de posición, dimensión y especialmente de orientación a partir del cual consideramos que se evidencia con mayor claridad sus relaciones con el marco, la necesidad de establecer un fondo condiciona el trazo y la altura de una línea de horizonte, la cual junto al eje de simetría y el eje vertical que impone el hábito representacional de las figuras: Padre-Espíritu Santo y Cristo, constituyen las coordenadas estructurales más importantes del *esquema signifiicante* del *bautismo*. Sus diferencias con el planteamiento compositivo de ejes y de figuras relacionadas con el fondo nos acercarían entonces con mayor proximidad a las intenciones creativas o *inventivas* de Manuel Paz.

Para identificar el *esquema signifiicante* del *bautismo* a partir de las obras pictóricas elaboradas en Europa y América³¹², así como sus diferencias o semejanzas con la obra de Paz, hemos empleado como método clave el análisis comparativo, similar al “emparejamiento”³¹³ entre la pintura virreinal peruana y los grabados europeos que propone PESSCA. De este modo, la comparación formal e iconográfica de determinadas obras permiten generar evidencias, o en términos de Pächt, “garantías inmanentes”³¹⁴ que corroboran la autónoma identidad estética de nuestra pintura local³¹⁵. Para el caso de *El bautismo de Cristo* (1749), nos es indispensable comparar

³¹¹ Arnheim 1997: 24.

³¹² Ver Capítulo III de la presente tesis.

³¹³ Ojeda 2009: 20.

³¹⁴ Según Pächt: “Uno de los primeros preceptos de autodisciplina de un historiador del arte debería ser el de creer en sí mismo lo menos posible y difundir inmediatamente sus propias opiniones una vez que hayan pasado diversas **pruebas de garantía**. En el caso del análisis estructural y compositivo de obras de arte particulares... el control más inmediato es el que podría denominarse garantía inmanente. Se tiene que probar si la lectura propuesta realmente rinde lo que de ella se espera o se afirma”. Pächt 1993: 24. Énfasis agregado.

³¹⁵ Según Alcalá: “En el centro mismo de la disciplina se halla la cuestión de la identidad del arte virreinal; una cuestión que ha condicionado profundamente su desarrollo” (Alcalá 2014: 16). Asimismo: “La identidad es

sus posibles fuentes visuales con el fin de detectar en qué medida Manuel Paz interpreta o conserva de ellas sus diseños y sus significados, y a partir de esto caracterizar la autenticidad de su propuesta.

Cabe recordar que cuando Paz pinta el *bautismo* en 1749 a los 18 años, el *Museo Pictórico* de Antonio Palomino (1715), circulante en el entorno intelectual criollo de Lima, sugiere para los iniciados en pintura que las estampas deben ser empleadas:

...como medios para el estudio, no como fines para el descanso...
las buenas estampas van enriqueciendo la mente, porque se halle
fecunda en las ocasiones, para producir elegantes conceptos, ó partos
del entendimiento³¹⁶.

La alta probabilidad de su uso por Manuel Paz dentro del eclecticismo que caracteriza a la pintura limeña de primera mitad de siglo XVIII sugiere que *El bautismo de Cristo* (1749) puede ser resultado de un posible fenómeno de *invenio* a partir de la exégesis formal e iconográfica de sus fuentes visuales, lo cual reitera una vez más la necesidad de abordar su propuesta plástica y simbólica desde una mirada holística.

La comparación, como una herramienta científica probatoria y de contraste aplicada para reconocer el *esquema signifiante* del *bautismo* así como los antecedentes de este tema en la obra de Paz y sus posibles referentes compositivos, puede también aproximarnos a su singularidad estilística al comparar sus propios caracteres con los de sus coetáneos, en su mayoría orientados al ideal estético claroscuro de fines del XVII, también referido por el doctor Bermúdez de la Torre (1699) del siguiente modo:

Y como a la Pintura la hacen gozar en más virtualidad no tanto los matices que la encienden y los golpes de luz que la retocan, **como aquella valiente resistencia de sombras que en graves pinceladas la retiran**; así también a la felicidad iluminan opuestos accidentales³¹⁷

No obstante, al ser insuficiente un solo lienzo de Paz para identificar en ella rasgos generales de su estilo, posiblemente dominado por el tenebrismo, su comparación con otras obras del mismo autor, tales como los óleos tardíos que se conservan en el convento de La Merced de Lima (1786), permitiría identificar en la permanencia de

hoy el motor tras muchas investigaciones históricas y los que se interesan por ella han hallado en la pintura virreinal un rico laboratorio para su trabajo”. *Ibíd.*: 19.

³¹⁶ Palomino 1715, t. 2: 60. Énfasis agregado.

³¹⁷ Citado en Macera 1977: 27. Trabajo publicado por primera vez en 1963.

rasgos plásticos como trazos y armonías cromáticas, así como soluciones compositivas en común, indicadores más precisos de su identidad estilística donde juega un papel clave la comparación de sus propuestas compositivas, al igual que el criterio selectivo y contraste de muestras particulares de cada imagen, tales como detalles de rostros, manos, el drapeado, el paisaje o figuras en movimiento.

Es conocido, según referimos en nuestro estado de la cuestión, que los estudios sobre pintura virreinal de siglo XVIII han priorizado documentar la biografía de artistas de renombre como Cristóbal Lozano y desde el plano formalista ha existido y persiste un sesgo academicista que ha desplazado la producción ecléctica de Lima de primera mitad del XVIII y que con un relativo interés se ha ocupado en comparar algunas obras de este siglo para revalidar el paradigma de Lozano; sin embargo, las comparaciones formales en nuestro caso son fundamentales para orientar nuestros argumentos acerca de la identidad estilística de Manuel Paz en relación a su propia obra y según las orientaciones estéticas de los pintores que coexistieron con él durante la segunda mitad de siglo XVIII, tales como Cristóbal Lozano (1705-1776), Julián Jayo (ca.1737-1821), Cristóbal de Aguilar (act. 1745-1769) José del Pozo (1757-ca.1835) (fig.), Matías Maestro (1766-1835), José Joaquín Bermejo (act. 1770-1800) (fig.), Pedro Díaz (act. 1770-1815) y Juan de Mata Coronado (act. 1780-1786).

El rigor analítico y de comparaciones formales aplicadas a las obras de Paz y las vinculadas con ella, lejos de ser un método pasivo de pródigas descripciones acerca de las “formas puras así reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales... de los motivos artísticos”³¹⁸, según sugiere el nivel pre-iconográfico de Panofsky, por cierto aplicado de modo acrítico y con irremediable insistencia en diferentes investigaciones sobre arte peruano, nos sirven como instrumentos indispensables para identificar los componentes plásticos y los hábitos de representación del pintor de *El bautismo de Cristo* (1749), vale decir, de los consensos compositivos y la esfera de significados visuales sobre los que se basó, para finalmente probar su autenticidad creadora, y en dicha medida sus aportes al arte peruano.

³¹⁸ Panofsky 1987: 48.

1.2.8 El color y el trazo como rasgos del lenguaje estilístico de Paz y de sus coetáneos

Según lo revisado el enfoque formalista requiere del indispensable auxilio de la historiografía y de la iconología para abordar con mayor exactitud el sentido estético, funcional y simbólico de una pintura virreinal, pero es entre estos métodos el único que nos permite escudriñar y comprobar su sentido estético en el campo de la pura visualidad, y no como una mera fuente documental o una muestra de arte sujeta al paradigma evolutivo de la técnica, donde la capacidad de mimesis del pintor muchas veces se impone como índice de calidad. Es posible que el sesgo academicista generalizado en las investigaciones de la pintura virreinal sea el factor por el cual se hayan derivado las atenciones a su iconografía e historiografía, donde el valor del hallazgo documental eclipsa las propuestas visuales del artista peruano, o si se quiere entender del siguiente modo: donde el mérito estético del artista se rinde ante la reputación del investigador. En un reciente artículo, la historiadora del arte Luisa Alcalá aborda este problema del siguiente modo:

En la medida en que resta importancia a la forma, la insistencia en el contenido ha primado determinados planteamientos metodológicos (especialmente el análisis iconográfico) en detrimento de otros. Puesto que “forma” es un concepto cargado de valor y tradicionalmente asociado a la calidad... en muchos análisis del arte hispanoamericano enfatizar el contenido lleva aparejada, a menudo de manera no intencionada, la impresión de que se están evitando o rodeando las cuestiones formales... al negar la importancia de la forma lo que queremos decir es que los pintores no reflexionaban sobre el aspecto de sus cuadros ni les importaba, entonces estamos interpretando erróneamente la complejidad del arte colonial³¹⁹.

En la búsqueda de enfoques integrales que aborden la pintura virreinal, ha tomado cuerpo el análisis del color dentro de una dimensión científico-material o de “materialidad artística”³²⁰ impulsada por investigadores argentinos como Gabriela Siracusano, Alicia Seldes, José Burucúa y Andrea Jáuregui, donde el complejo proceso de manufactura, elección y uso de determinados pigmentos en los lienzos andinos se advierten como portadores de significados sociales. Entendida esta creciente postura dentro de su propia esfera de estudios sobre la técnica pictórica, sus máximas atenciones sin embargo se centran en la historiografía de la técnica de los obradores cusqueños. Señala Siracusano:

³¹⁹ Alcalá 2014: 48-49.

³²⁰ Siracusano 2016: 93.

Hablar de la materialidad artística andina es hablar de una historia olvidada. Una historia en la que el color, ya sea en su dimensión material o en la cromática, hilvanó antiguas formas de socialización y construyó un universo simbólico nuevo, sobre el que se asentaron las prácticas de quienes habitaron el extenso territorio del virreinato del Perú desde el siglo XVI hasta el XVIII³²¹

Consideramos que un exhaustivo reconocimiento del repertorio de colores en la pintura virreinal, en nuestro caso de siglo XVIII limeño, puede sugerir una organización clara, o de armonías cromáticas comunes que pueden diferenciar expresiones estilísticas individuales y locales. Basada en la conocida definición de Maurice Denis: (1890), un cuadro “est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées”³²², el indicador que más se aproxima a dicho *orden* o expresividad cromática de un autor o de un obrador puede ser la elección crítica de los pigmentos y sus proporciones extendidas sobre el lienzo de acuerdo a un lenguaje de balances específicos del color, los cuales pueden ser identificados a partir de la interdisciplinariedad científica entre la historia del arte y la conservación y restauración. En nuestro caso, sobre la base de nuestra disciplina y del uso auxiliar de fotografías de alta fidelidad, hemos realizado un ensayo sobre las diferencias estilísticas de Manuel Paz dentro de dos periodos claramente diferenciados de siglo XVIII: el eclecticismo de su primera mitad y el clasicismo creciente de su segunda.

En el mismo propósito de caracterizar objetivamente el estilo de Paz a través de *El bautismo de Cristo* (1749) y sus obras en La Merced (1786), consideramos que algunos principios teóricos basados en la expresividad del trazo y la forma pueden evidenciar tanto una tendencia estilística individual como colectiva. El conocido método del “experto”³²³ de Morelli destinado originalmente a revelar la autenticidad y autoría de pinturas por medio de un profundo peritaje de las “peculiaridades de la escritura artística”³²⁴ y de patrones de representación en la anatomía de diversos lienzos de siglo XVII, no pretendieron situar la coherencia de estos rasgos en el ámbito de un estilo artístico individual³²⁵. En nuestro caso, por el contrario,

³²¹ *Ibíd.*

³²² “es esencialmente una superficie plana cubierta con colores organizados de acuerdo con cierto orden” Denis 1890: 540. Traducido por OEO. Transcribimos el párrafo completo en su idioma original: “Se rappeler qu'un tableau –avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote– est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées”. *Ibíd.*

³²³ Pächt 1993: 51-53.

³²⁴ *Ibíd.*: 52.

³²⁵ Plazaola 2003: 91.

consideramos que su uso auxiliar en nuestro enfoque integral incrementa las posibilidades para hallar un lenguaje propio en la obra de Paz, así como un indicio de tendencias generales entre los pintores de su momento.

1.2.9 La iconografía inventiva y la perspectiva como forma simbólica

Los tres grados clásicos de significación planteados por Panofsky (1955): el pre-iconográfico, el iconográfico y el iconológico, no requieren presentación. Sabemos que la fuente narrativa del bautismo de Cristo yace sin novedad en los evangelios y por consiguiente los dos primeros niveles de análisis de la obra de Paz quedan en apariencia resueltos; no obstante, en nuestro abordaje formal e historiográfico sobre su compromiso plástico con el templo de San Lázaro se puede establecer un grado más amplio de significaciones vinculadas especialmente con la función ritual del lienzo, vale decir de su función simbólica con la arquitectura, al igual que del sentido de su encargo en un contexto de crisis determinado por el escenario poscataclismo de 1746. A partir de aquí nuestra lectura iconológica requiere y requerirá a lo largo del desarrollo de esta tesis, de su constante diálogo con los principios formales citados anteriormente.

A partir del significado general de la obra y de su funcionalidad simbólica con la arquitectura, se puede establecer el grado interpretativo que el pintor y su comitente hacen del *bautismo*, marco de posibles conceptos sobre los cuales desarrolla a detalle la iconografía convencional y no convencional de su obra. Cabe recalcar según lo señalado líneas arriba, que Manuel Paz representa además de las figuras *centrales* del Padre Eterno, el Bautista, Cristo, dos ángeles y dos apóstoles, figuras *periféricas* como Cupido, la cartela acorazonada en la que se inscribe la firma del pintor, un ave sobre la copa de un árbol, un puente y una edificación. La particularidad de cada una de estas, articuladas a una jerarquía de símbolos *centrales* y *periféricos*, no solo requiere de su análisis iconológico, sino en qué medida los referentes visuales empleados por el pintor han sido conservados o adaptados de manera *inventiva* dentro de los posibles fenómenos de apropiación³²⁶ y resemantización, tan característicos del

³²⁶ Término divulgado como *arte de apropiación* desde la década de 1980 a partir del caso de refotografías y autoría *propia* que Serrie Levine hace de las fotografías de Elliot Porter, Edward Waton y Walker Evans (Foster y otros 2006: 47). En la actualidad el uso del término en el contexto del arte virreinal trasciende de un simple acto de piratería al replanteamiento creativo de una fuente visual de acuerdo al sentido de identidad del nuevo propietario. Según Alcalá sobre la pintura virreinal de América: "...no es raro encontrar iconografías

pensamiento barroco³²⁷. Nuestra prioridad en dichos elementos *periféricos* tiene entonces como base la búsqueda de fuentes visuales y fuentes documentales que expliquen su sentido iconográfico individual y de conjunto para evaluar si tales figuras redimensionan el significado canónico del *bautismo* y, en la medida de estas diferenciaciones, se revelen las principales inquietudes intelectuales y expresivas del artista y de su comitente.

Como imagen piadosa, poscataclismo y fundacional, la dialéctica visual de *El bautismo de Cristo* (1749) tiene como posibles referentes conceptuales los esquemas morales del pensamiento jesuita. Consideramos como uno de los principales el *Sermón* (1758) del jesuita Juan Sánchez, publicado con motivo de las ceremonias de inauguración del reedificado hospital y templo de San Lázaro, considerado por Domingo Angulo como una “monumental pieza de oratoria sagrada”³²⁸ de siglo XVIII, el cual apologiza la labor del hospital y del templo como representantes de la misericordia y del sacrificio bajo la triada dialéctica de: Cristo, el Pobre y el Rico, basada en la trinidad mística del *Superior*, el *Inferior* y el *Igual*, que Bernardo de Claraval recita en su *Sermón de Adviento* (s. XII), los cuales sostienen una congruente compatibilidad discursiva con las figuras que Manuel Paz resalta con rojo intenso en las togas del Padre Eterno, el Bautista y Cupido.

La iconografía profana o *periférica* de *El bautismo de Cristo* (1749) puede asimismo recibir una lectura desde el esquema del pensamiento jesuita probabilista, en buena medida por ser el mismo Juan Bautista Sánchez uno de sus principales

alegóricas y emblemáticas derivadas de estampas europeas invadiendo los lienzos a una escala monumental y sin precedentes, una forma de apropiación y magnificación del modelo que es por sí sola una marca de originalidad”. Alcalá 2014: 19.

³²⁷ Este término se origina y difunde ampliamente por Saussure a principios del siglo pasado, pero su vigente definición semiótica de: “transformar el sentido de una realidad conocida o aceptada para renovarla o para hacer una transposición de modelo, creando una entidad distinta, pero con alguna conexión referencial con aquella, de modo que esta última asume un nuevo significado que la primera no tenía” (Zecchetto 2011: 127), corresponde al dinámico mecanismo de intercambio, transferencia o replanteamiento de los significados visuales de la cultura barroca. De acuerdo a Mario Perniola, este mecanismo es parte de una filosofía o *estilo de pensar* barroco, que tiene como base el libro de Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* (1648), y que describe del siguiente modo: “Este [pensamiento] se pone de manifiesto en una gran variedad de operaciones: en descubrir la afinidad entre cosas distantes o, viceversa, la diversidad entre cosas vecinas, en transformar un objeto en lo contrario de lo que parece a primera vista, en llevarlo hasta lo imposible, en moderar una exageración luego de haberla enunciado, en crear paradojas, en comentar, interpretar, adivinar o deformar las intenciones de los otros, las razones y las motivaciones de sus actos de modo benévolo o malicioso, en disimular una crítica bajo un elogio, en crear juegos de palabras, inversiones de términos, anagramas, en equivocarse, en extraer de una cosa el extremo opuesto y probar todo lo contrario a través de la argumentación, en deducir consecuencias imprevisibles y secretas, en plantear enigmas, en crear expectativas, en disolver súbitamente una dificultad, en hacer alusiones... Todas estas infinitas operaciones del ingenio pueden ser remitidas a una sola: a desplazar, transferir o transformar lo que es dado”. Perniola 2014: 6-7.

³²⁸ Angulo 1917: 137.

defensores. De acuerdo a este esquema, cuando un individuo se enfrenta ante un dilema moral, este puede elegir una opinión poco probable para contrastar otra más probable, por lo general una más consensuada, sin riesgo de pecar y libre, siempre y cuando sus fundamentos sean sólidos³²⁹. Desde este esquema, la capacidad argumentativa y crítica del individuo por lo tanto puede facultarle la verdad, aun a contracorriente de los consensos morales. Sin duda, controversial, considerada en su momento como subversiva a la voluntad del rey, y hasta “regicida”³³⁰, es uno de los factores que determina la expulsión de la orden de la Compañía (1767) y la censura inmediata de su enseñanza en el Perú (1768)³³¹. No obstante, dicho esquema permanece vigente entre sus defensores, especialmente criollos de pensamiento liberal como Antonio Ruiz Cano a quien Macera sindicó como autor de la *Antorcha Luminosa* (¿1773?)³³², manuscrito apologético y único en su tipo, donde se desglosa las bases del pensamiento probabilista. El carácter profano del *bautismo* de Paz podría ser resultado de su lazo directo con el pensamiento probabilista al ser una lectura alternativa de un hecho histórico-bíblico basada en la revisión rigurosa de los evangelios, “documentos indubitados”³³³ cuya interpretación lógica admite un amplio margen de probabilidad válida, o en términos del autor de la *Antorcha Luminosa*, como “opinión probada”³³⁴. A esto se suma el compromiso formal que el lienzo cumple al interior del baptisterio de San Lázaro como un paralelo al tiempo presente que posee su escenario sacramental, lo cual probaría el propósito que tuvo el artista al interpretar y validar una alternativa a los cánones iconográficos vigentes, entre ellos los del mismo Francisco Pacheco (1649).

Hasta aquí, el significado particular y el de la relación entre los símbolos *periféricos* y *canónicos* del *bautismo* de Paz, puede satisfacer nuestro interés en desentrañar el sentido figurativo de la obra y las intenciones comunicativas tanto individuales como colectivas del artista y de su entorno; no obstante, no son sólo estas figuras las únicas portadoras de significados. Desde una lectura estructural y

³²⁹ Esta definición se extrae del *Dictionnaire de Theologie Catholique* (1935-1951), citado en Macera 1977: 81.

³³⁰ De acuerdo a fray Ángel de Espiñeyra en el Concilio Provincial de Lima de 1772, el probabilismo es: “la doctrina del regicidio y tiranicidio que en su clase es la más impía de cuantas introdujo al probabilismo en la moral cristiana”. Citado en Macera 1977: 94-95.

³³¹ Según real cédula de 12 de agosto de 1768. Mollinedo 1778: s.p. (BNP).

³³² Según Macera 1977: 124.

³³³ Anónimo ¿1773?: fol. 271.

³³⁴ *Ibíd.*

compositiva, la organización de la imagen a partir del proyecto de perspectiva visual que emplea el autor puede revelar el modo en que sistematiza su noción del espacio y con ello representar sin necesidad de proponérselo lo que Panofsky llama, una “forma simbólica”³³⁵, o “momento estilístico”³³⁶ de una época. Desde este enfoque mixto formal e iconográfico sugerido por Panofsky, nos proponemos a revisar los tipos de proyección visual que Paz usa en *El bautismo de Cristo* (1749) y en sus lienzos de La Merced (1786), con la finalidad de hallar un denominador común que permita ser contrastado con los proyectos de perspectivas de sus contemporáneos, y de este modo establecer relaciones y diferencias clasificables.

1.3 Metodología holística

La serie de tópicos teóricos que hemos expuesto nos ha introducido a las metodologías que aplicamos en cada uno de los siguientes cuatro capítulos. Desarrollaremos secuencialmente nuestro abordaje metodológico por cada capítulo, en virtud de nuestro objetivo principal de reconocer el sentido integral de *El bautismo de Cristo* (1749).

Cada capítulo de la presente tesis se ha desarrollado sobre la base de una metodología diferenciada para abordar de manera heurística el *bautismo* de Manuel Paz ya que en primer lugar, según reseñamos, la biografía y la actividad del pintor en el entorno artístico de Lima no están debidamente documentadas, y en segundo, tanto dicha obra como otras del mismo autor han sido ignoradas por mucho tiempo hasta 2004, cuando el investigador Jaime Mariazza incluye dicho óleo por primera vez en el horizonte artístico limeño de siglo XVIII, aunque sin dedicar un análisis especializado a razón del carácter recopilatorio de este trabajo y de las pocas obras conocidas de este pintor. Cabe señalar que muy pocas veces las pinturas virreinales son objeto de análisis específicos, donde los métodos más empleados: el historiográfico y el iconológico, forman la elección más segura y reputada entre los investigadores; no obstante, en los recientes catálogos de pintura virreinal del Museo de Arte de Lima³³⁷ se ha orientado de forma progresiva hacia un enfoque formalista, aunque solo descriptivo.

³³⁵ Panofsky 2003: 24.

³³⁶ *Ibíd.*

³³⁷ *La colección Petrus y Verónica Fernandini* (2015), *Arte colonial* (2016) y *Pintura cuzqueña* (2017).

El análisis integral de una sola obra en la historia del arte peruano es infrecuente, a diferencia de las amplias monografías o libros dedicados a la obra de algún *gran maestro* de la pintura occidental moderna. Lejos de emular modelos editoriales del extranjero, lo que se propone la presente tesis es comprobar la artisticidad de una obra de arte virreinal a partir del uso articulado de las diferentes herramientas metodológicas centrales y auxiliares que posee nuestra disciplina, para aproximarnos a los propósitos expresivos individuales del artista y de su sociedad a través de una de sus obras.

La biografía y la obra de Manuel Paz definen dos metodologías de abordaje diferentes. La primera, desarrollada en nuestro segundo capítulo, tiene como base la lectura hermenéutica de fuentes secundarias y primarias relacionadas directamente con la actividad del pintor y su condición social. A las fuentes secundarias consultadas y citadas en nuestro estado de la cuestión, se suma la búsqueda de documentos de primera mano, claves para introducirnos: 1. A sus años de nacimiento, intervalo de años de actividad y deceso, y 2. A testimonios directos sobre su actividad como pintor o alguna otra actividad concurrente a su oficio.

La segunda, aplicada en los siguientes capítulos (III, IV y V), vincula holísticamente la historiografía, el método formal y el iconológico, con el fin de obtener indicadores decisivos que demuestren el propósito expresivo de la obra *El bautismo de Cristo* (1749). En su desarrollo hemos empleado herramientas auxiliares como la estadística, el análisis de materiales y planos arquitectónicos, el dibujo digital y la fotografía de alta fidelidad.

En nuestro tercer capítulo, para identificar el compromiso formal de *El bautismo de Cristo* (1749) con el lugar específico y de origen destinado para este lienzo en el templo de San Lázaro, contemplamos la búsqueda de fuentes primarias vinculadas a su encargo y a los planos originales del templo en los fondos archivísticos de su parroquia, el Archivo Arzobispal de Lima y el Archivo General de la Nación, así como el identificar y recopilar otros lienzos del mismo tema y de características monumentales en Europa y América, esto último con la finalidad de hallar patrones de semejanza o diferencias en su compromiso formal que nos sirvan de contraste con nuestros hallazgos documentales.

La observación directa del contexto material y simbólico del lienzo, vale decir de los elementos constructivos y de la disposición espacial-ritual del templo de San

Lázaro, también se estipuló como necesaria para aproximarnos al estado original de su hipotético lugar de exhibición: su baptisterio. Auxiliados en paralelo de nuestra investigación historiográfica sobre el templo, de su trayectoria institucional y arquitectónica, nuestras primeras observaciones quedarían resueltas en una contrastada y documentada aproximación hipotética de la forma de compromiso de *El bautismo de Cristo* (1749). A estas también se sumaron nuestras observaciones e identificaciones de elementos comunes entre bautisterios parroquiales del Perú en el periodo virreinal.

Con los datos recabados y de manera auxiliar, se contempló que el hipotético espacio de exhibición original del *bautismo* de Paz, se exprese en una reconstrucción digital apoyada en sus planos arquitectónicos actuales. De este modo, el resultado heurístico de todos estos mecanismos nos permitiría sostener con amplia claridad, las motivaciones institucionales que posibilitaron el encargo del lienzo y los parámetros plásticos que el pintor contempló en la génesis de su obra.

En el cuarto capítulo, para nuestra aproximación a los condicionantes plásticos e historiográficos del *bautismo* de Paz, consideramos en primer lugar examinar de manera diacrónica y general los planteamientos compositivos de las obras que formaron nuestro universo de *bautismos* provenientes de Europa y América. Esto nos permitiría extraer, identificar y representar gráficamente sus *esquemas significantes* según sus ejes compositivos y morfemas de orientación, o de intención visual del movimiento de sus figuras en el plano bidimensional. Con el análisis de la secuencialidad y nuestra periodización de las representaciones o “tradición del motivo”³³⁸ del bautismo, pudimos elaborar una base crítica para abordar la propuesta de Manuel Paz.

Nuestro quinto capítulo tuvo como principales herramientas de análisis la metodología formal e iconológica, resueltas de forma articulada en un permanente intercambio de análisis y resultados que tuvo como primer paso comprobar que la singularidad compositiva de la obra de Paz estuvo determinada por sus condicionantes plásticos y su funcionalidad visual en el templo de San Lázaro, al igual que de los consensos compositivos de este tema en la pintura occidental.

Reconocida la génesis compositiva de su propuesta, consideramos como siguiente paso detectar y agrupar las diferencias y semejanzas entre el canon

³³⁸ Pächt 1993: 37.

iconográfico del tema del bautismo y la representación particular que propone la obra de Paz. A partir de este punto nuestro análisis estableció un contrapunto entre nuestras observaciones formales y nuestra documentación de primera mano vinculada a la iconografía del *bautismo*, así como de fuentes visuales empleadas como referentes compositivos de su obra, y textos relacionados a los esquemas de pensamiento moral de la época.

Sobre los referentes visuales de la obra de Paz, realizamos una búsqueda profunda de estampas a través repositorios digitales como PESSCA y de catálogos digitales como los del Museo Británico, del Rikjsmuseum o de la Galería Nacional de Victoria. Asimismo, de obras del patrimonio religioso limeño, de reproducciones fotográficas en textos dedicados a esta materia, y de catálogos de arte barroco de Sevilla como los del Museo Nacional de Escultura de Valladolid y del Museo de Bellas Artes de Sevilla. A partir de esta búsqueda buscamos identificar cómo y en qué magnitud Manuel Paz había integrado sus referentes visuales de acuerdo a una de nuestras principales variables: el *invenio*.

El *invenio*, al ser un mecanismo interpretativo de fuentes visuales practicado desde el siglo XVII en la pintura francesa de Poussin, y con mayor intensidad en la pintura española de siglo XVIII antes de su era academicista, éste podría haber tenido o no presencia en el lienzo de Manuel Paz, por ello, a partir de los referentes visuales aplicados en su obra, nos propusimos examinar la presencia del *invenio* en la representación de los emblemas no canónicos o figuras diferenciadas a las convenciones de este tema.

La lectura iconológica y formal aplicada articuladamente a los símbolos *canónicos* y *no canónicos* del *bautismo* de Paz, es un medio para hallar el sentido compositivo y discursivo de la imagen, y a su vez corroborar si pone en práctica el principio de *invenio*. En tales diferencias sostenemos que se expresa un lenguaje estético propio, y de este modo indicadores claros de un propósito trascendental de su voluntad artística.

El análisis compositivo del *bautismo* de Paz ha sido planteado a partir de su estructura bidimensional, mientras su perspectiva óptica, efectista, ha sido solo considerada solo como una elección compositiva condicionada por el gusto estético criollo de segunda mitad de siglo XVIII, vale decir, de acuerdo al principio de *forma*

simbólica que Panosky considera de ella, y no como un factor valorativo de la calidad de de la obra de nuestro artista.

Reconocidos los modismos compositivos del *bautismo* de Paz, estos requieren ser analizados comparativamente con los estilos de mayor influencia en la pintura limeña, es decir, con la pintura cusqueña y el eclecticismo limeño, así como con otras obras de su mano, por ello incluimos como imagen de contraste los lienzos que pinta para el convento de La Merced.

Hasta este punto, una vez reconocidos de modo incontestable los componentes plásticos de *El bautismo de Cristo* (1749), consideramos necesario comprobar la vigencia y caducidad de su obra en el gusto local limeño a través del reconocimiento del papel que tuvieron los lienzos que Manuel Paz pinta para el proyecto hagiográfico de la Vida de San Pedro Nolasco en La Merced de Lima (1786-1792), esto con el objetivo de identificar su valor dentro de la trayectoria de la pintura virreinal y en dicha medida, reconocer sus aportes a la plástica nacional.

Hasta este punto, el uso de recursos visuales para analizar las pinturas de Manuel Paz y de sus coetáneos, necesitaron de mecanismos de registro de alta fidelidad.

Al igual que el rigor paleográfico puede revelar patrones de inflexión fonológica a través de la escritura, la fidelidad fotográfica de un lienzo puede revelar en el campo de la visualidad, el lenguaje del trazo y del color del pintor, dos factores expresivos definitivos en la pintura, paradójicamente omitidos en los estudios de arte virreinal. Para este tipo de registro empleamos una cámara réflex digital con lente de 55 mm., filtro polarizador, trípode, flashes para iluminación semi y bilateral, disparador remoto y cartilla de colores, esta última herramienta, clave para calibrar con exactitud el balance de blancos, grises y de color de la imagen capturada.

Para el caso de *El bautismo de Cristo* (1749), tras ser restaurado en 2016, su registro fotográfico y edición digital tuvo como objetivo principal aproximarse a la intensidad cromática original de los pigmentos, pese a su estado actual de visible oxidación. Obtenida la imagen fiel y luego simulada digitalmente a su estado original, procedimos a extraer de ella una muestra digital de 256 tonalidades distribuidas en una tabla por orden gradual de saturación e iluminación. A partir de éste y la identificación exacta de cada tono en una rueda de colores CMYK fueron agrupadas porcentualmente de acuerdo a su tendencia hacia los colores dominantes empleados

por el autor, desde donde nos propusimos aproximarnos a la rueda matriz de colores, tanto del *bautismo* de Paz como de sus obras en La Merced

De este modo, la articulación holística de las metodologías formal e iconológica, y de herramientas auxiliares ha hecho posible el desarrollo del análisis integral de *El bautismo de Cristo* (1749), un lienzo clave para comprender la obra del pintor Manuel Paz, su lugar en la historia de la parroquia de San Lázaro, en la trayectoria del patrimonio virreinal del distrito del Rímac y en la plástica local durante el siglo XVIII.

CAPÍTULO II

Don Manuel Paz y Montejo (1732-ca. 1807), pintor limeño

2.1 El yerno pintor

Lima, sábado 13 de julio de 1782, una mañana de invierno³³⁹, don Manuel Paz ve llegar por el zaguán a don Marcos Ozinaga. Apeado de su caballo, evasivo y con prisa se dirige a la joven vecina María Fonseca para hacer su trabajo diario: cobrar la limosna. Desde sus barandas, don Fermín y don Andrés observan cómo don Manuel apresura la distancia a Ozinaga con la mano en el bolso y le dice:

...tenga usted acuenta de lo q^e. devo de la co/fradía³⁴⁰.

Con voz premeditada, Ozinaga responde:

...yo no puedo / resivirle a Usted nada, Por tenerla, ya **borrrada**³⁴¹.

Don Manuel abandona la calma y quiebra el silencio con reclamos³⁴². Ozinaga trepa, aplasta el lomo de su caballo y asesta la siguiente amenaza:

Manifestaré ante el Juzgado su merecida expulsión por los ocho meses de deudas³⁴³.

³³⁹ Esta escena ha sido reconstruida a partir de la información que los testigos de Marcos Ozinaga brindan para generar la demanda en contra de Manuel de Paz ante el Juez de Cofradías, por la deuda de 8 meses que debe a la Hermandad del Señor San José de la Buenamuerte. Fechado en 23 de julio de 1782. Real Audiencia, Causas Civiles, leg. 233, cuad. 2002, f. 2-5v (AGN).

³⁴⁰ Según el testimonio más detallado de María Fonseca, mujer de edad próxima a 25 años, vecina de don Manuel. *Ibíd.*: f. 4v.

³⁴¹ *Ibíd.* Énfasis agregado.

³⁴² Según el testimonio de Fonseca: "[Manuel de Paz confronta a Ozinaga] profiriendo / al mismo tiempo barias palabras indecorosas tratan/dolo de ladrón con otras muchas que omite [la testigo] por / lo indeseante de ellas". *Ibíd.*: f. 5.

³⁴³ Paráfrasis de la declaración de Andrés Sañudo, cobrador de cofradías de "Santo Domingo en Soriano", de edad 31 años y vecino de Manuel de Paz: "le expreso dho Dn. Marcos / q^e. en el dia hiba á manifestar en el Jusg^{do}. hallarse dha Hermana borrada por la rason dha de haver corri/do ocho meses sin la Contribución semanal ... Dⁿ. Marcos p^r. ebitar un presipisio salió como / enfuga violentando la cabalgadura". *Ibíd.*: f. 4.

Entre la polvareda, el galope y los murmullos de los vecinos se declara el inicio de una disputa judicial. El pleito por una cantidad de dinero acumulado por las deudas de la suegra fallecida de don Manuel, doña Mónica Marín, desata en los gabinetes de la Real Audiencia el enfrentamiento entre el cobrador de la cofradía del Señor San José de la Buenamuerte, don Marcos Ozinaga y el pintor Manuel Paz.

Ozinaga cumple su amenaza, expulsa a Doña Mónica Marín de la cofradía sin saber que don Manuel fue en el pasado un cobrador de cofradías³⁴⁴. Dictado por la experiencia, don Manuel solicita al Juzgado una copia del informe de don Marcos a través del cual descubre la secreta expulsión de su suegra en 1 de junio de 1780, dos años antes de su deceso. Tal evidencia motiva su demanda en contra de Ozinaga en 3 de agosto de 1782 con la cual busca ser indemnizado con los 50 pesos que la cofradía debía haberle entregado para cubrir los gastos del sepelio de su suegra.

¿Qué documento emplea don Manuel para sustentar esta contrademanda? La carta original de filiación de Mónica Marín a la hermandad del Señor San José, patrono de la *buena muerte*³⁴⁵, firmada en 1 de febrero de 1769 (fig. 15)³⁴⁶, su principal evidencia ante al Juzgado de Cofradías. Un breve examen de este documento nos permitirá comprender el conflicto de los intereses entre Ozinaga y Paz.

³⁴⁴ Según testifica Andrés Sañudo: "Y q^e. / en q^{to}. á la conducta de Dⁿ. Man^l. solo sabe q^e. ha sido Cobrador / de Cofradías repetidas veses y q^e. lo ha dejado de ser aunq^e. no le / constan los motivos". *Ibíd.*

³⁴⁵ Kusunoki 2015: 137.

³⁴⁶ Documento adjunto al expediente, impreso en formato A3. *Ibíd.*: f. 9.

CARTA MANDAD DE DEL SEÑOR SAN JOSE, Nuestra Señora de la dres Clérigos Re- de los



DE HER- LA COFRADIA FUNDADA EN LA IGLESIA DE Buenamuerte, de Pa- glares, Ministros Enfermos.

ENTRE LOS SINGULARES BENEFICIOS, QUE LA PIEDAD DE NUESTRA MADRE IGLESIA HACE A SUS amados Hijos, tienen siempre su primer lugar las Indulgencias y demás Gracias, con que esta pròvida Madre socorre las necesidades espirituales de los Fieles. Nada hay mas conforme à su ternura, firmas adecuado al alivio de nuestras almas. Despues que por el pecado nos hicimos acreedores à los castigos, con que el todo Poderoso sabe satisfacer su Justicia, no tenemos medio mas eficaz con que evitar los efectos de su venganza, que la fuente de los Sacramentos de donde manan las gracias con que se logra apartar de nosotros la ira espantosa del Señor. Pero poco fuera esto, si no se consiguiese también libertarse de la pena temporal debida à nuestros excesos. Esto es lo que el inagotable Tesoro de nuestra Madre nos dispensa à cada paso en las Indulgencias de que nos quiere hacer participantes, para la total expiación de aquellas culpas en que nuestra fragilidad ó malicia nos hace incurrir frecuentemente.

LA SANTA Y LAUDABLE COSTUMBRE DE INSTITUIR COFRADIAS O HERMANDADES EN HONOR DE ALGUNOS Santos à cuyo culto se enderezan, y à quienes se eligen por sus Protección, ha sido siempre tan del agrado de los Sumos Pontífices, como de la mayor utilidad de los Fieles: de aquí es que à la mas ligera insinuación y humilde súplica que se haga à aquellos sobre algunas Gracias que se solicitan para sufragio de las almas; llevados de su paternal afecto, y del deseo de verlas libres de las terribles llamas del Purgatorio, abren sin dificultad los Tesoros de la Iglesia, y nos comunican las Indulgencias y otras Gracias para que pueda lograrse el fin, à que se encaminan nuestros ruegos. Al ha sido siempre la piadosa intención de estas instituciones, como lo es al presente la de la que de nuevo se ha erigido en honor del Señor San José, cuya Imagen se venera en la Iglesia de la Buenamuerte, donde se ha establecido la Hermandad, para dar al Santo Patriarca el culto que se le debe y à sus Esclavos el bien de que necesitan sus almas, en las Indulgencias, Gracias, Favores y Privilegios que según la concesión del Supremo Pastor, son en la forma siguiente.

Primamente: Gozan todos los que quisieren honrarse con el carácter de Esclavos del Sr. S. José de todas las Indulgencias, Gracias y Perdonas de que goza la Venerable Archicofradía de dicho Sto, fundada en la Iglesia de S. Pedro Ingleterre en Roma, à la que está unida y agregada la presente por el Eminentísimo Sr. Cardenal de Rosi su P. Protector, con aprobación y permiso de N. M. S. P. Clemente XIII. cuya Bula se conserva en el archivo de esta Cofradía, su data à 7. de Junio del año de 1673. puesta por el Consejo Supremo de Indias, y Tribunal de la Sta Cruzada.

Item: Todos los que en adelante se asentasen por Esclavos del Señor San José, en el día que lo hicieron, si verdaderamente contritos y confesados recibieren la sagrada comunión, ganarán Indulgencia Plenaria y Remisión de todos sus Pecados.

Item: Los dichos Esclavos que en el artículo de la muerte confesados recibieren la sagrada comunión, ó si esto no pudieren, à lo menos contritos, la oírán el dulcísimo nombre de Jesús con el corazón, si no pudieren con la boca, ganarán Indulgencia Plenaria y Remisión de todos sus pecados.

Item: Los dichos Esclavos, que verdaderamente arrepentidos y confesados, y habiendo recibido la sagrada comunión, visitaren la Iglesia de Nra Sra. de la Buenamuerte el día 19. de Marzo, en que se celebra la Fiesta principal del Señor S. José, desde las primeras vísperas hasta el ocaso del sol de dicho día, y allí rogaren à Dios por la Concordia de los Principes Cristianos, Extirpacion de las Heregias y Exaltacion de N. Sra. Madre Iglesia, ganarán Indulgencia Plenaria y Remisión de todos sus pecados.

Item: Los Esclavos que en la misma conformidad que se expresa arriba, visitaren dicha Iglesia en cada año, ó hicieren la misma oración en los días de la Fiesta de la Purificación, Asunción, Natividad y Concepción de la Beatísima Virgen Maria, y asistieren à las Misas y otros Oficios Divinos que se hayan de celebrar en tales días, gozan en cada uno de ellos de siete años y otras tantas quarentenas de perdón.

Item: A los Esclavos que visitaren los Enfermos, ó acompañaren los Cuerpos de los Difuntos à la Sepultura Eclesiástica, ó asistieren à los Aniversarios de qualesquiera de ellos; ó si estando impedidos quando oyeren la señal de las campanas, que se tocan para este efecto, rezaren un Padre Nuestro, y una Ave Maria por las Almas de dichos Difuntos, ó por la salud corporal de los Enfermos, ó hospedaren à los Pobres, ó exercieren qualquiera Obra de Piedad, tantas quantas veces esto hicieren se les relaja se esta días de las Penitencias impuestas à ellos, ó por otra manera debida en la forma acostumbrada de la Iglesia.

Item: Todos los Esclavos que, confesados y comunizados, visitaren la dicha Iglesia el día de la Fiesta del Señor San José, ó en qual-

quiera de los siete inmediatos siguientes à dicha Fiesta ó antes de ella, y allí hicieren la misma devota oración que se expresa arriba, ganarán Indulgencia Plenaria y Remisión de todos sus pecados. Item: Los Esclavos gozan Indulgencia plenaria concedida (en virtud de Privilegio Apostólico) por el Ilmo Señor Doct. D. Diego del Puen de feliz memoria Arzobispo de esta Santa Iglesia à los que visitaren los días que les pareciere el Altar del Señor San José, contritos y confesados, y rezaren siete Padre Nuestros y siete Ave Marias, pidiendo por la Exaltacion de nuestra Santa Fe; y particularmente porque Dios derrame sus Misericordias sobre esta Ciudad y Diócesis.

Item: Los Esclavos Difuntos gozan el Privilegio de que todas las Misas que se celebraren por ellos, en qualquiera de los Altares de la expresada Iglesia, surtáguen à sus Almas, como si se dieran en Altar privilegiado; el qual es concedido à ellos solamente.

Item: Los Ilustrísimos Señores Doct. Don Diego del Cerro, Doct. Don Virgo de Pacada, Arzobispo de Lima, y Doct. Don Gerónimo de Obregon, Obispo de Popayan, conceden à los Esclavos 10. días de Indulgencias, rezando delante de la Imagen del Santo siete Padre Nuestros y siete Ave Marias en memoria de los siete Doctores y Doctas.

Item: Los dichos Esclavos gozan de 21 Misas cantadas q solemnemente se celebran en el año en el Altar del Sto, aplicadas por ellos solamente.

Item: A los Esclavos que concurren puntualmente con un real cada semana, ó quatro reales cada mes, para ayuda del culto del Santo, se les darán cincuenta pesos en plata, luego que se verifique su fallecimiento, y asimismo se darán siete Misas rezadas por el descanso de sus Almas.

Item: A todos los Esclavos Difuntos se hará en cada año un Aniversario solemne, con Vigilia cantada y Responso al fin de ella: y tambien se celebrarán siete Misas mas en dicho día por sus Almas en dicha Iglesia de nuestra Señora de la Buenamuerte.

Item: A los hijos de los Esclavos, como no pasen de siete años y sea publico el Entierro, se le darán seis pesos y si Padre y Madre lo fueren, se le darán doce.

Es condicion: que hasta que se cumplan seis meses despues del asiente, no está obligada la Cofradía à contribuir cosa alguna: y que el que dexare de dar la limosna señalada por espacio de tres meses, seguidos no goce de las Temporalidades y Sufragios que promete esta Carta.

A todo lo qual se obliga la Cofradía por la presente Carta, que deberá guardar cada Hermano, asentando en ella su Nombre, junto con el del Cobrador que la entregare, para que lo reconvenga con ella sus Interesados despues de su fallecimiento.

De las 11 cláusulas de la carta (o contrato), las 7 primeras conceden Indulgencia Plenaria o redención espiritual a los hermanos (oficialmente llamados "Esclavos"³⁴⁷) que practiquen una plena vida sacramental³⁴⁸. Las cuatro siguientes establecen beneficios *de facto* para quienes necesiten asegurar su propio rito funerario u ocasionalmente el de sus hijos pequeños (o párvulos)³⁴⁹. La cofradía ofrece 7 misas rezadas el día del deceso y una misa cantada por aniversario anual, además de una indemnización de acuerdo a dos casos: 1. Al fallecimiento del afiliado, por el cual la familia recibe 50 pesos, y 2. Al fallecimiento de un hijo menor de 7 años, por el cual recibe 6 o hasta 12, este último monto siempre y cuando ambos padres sean "esclavos" de la hermandad.

La carta establece que estos derechos solo se conceden a quienes hayan cumplido la limosna de 1 o 4 reales, semanal o mensual respectivamente, durante los 6 primeros meses de afiliado, así también sanciona con ser expulsados a quienes acumulan una deuda de tres meses.

Si hacemos un cálculo simple, los afiliados necesitan contribuir 4 pesos sin descanso durante 8 años y 4 meses para cubrir los 50 pesos que indemnizará la cofradía en caso de muerte, cantidad de tiempo que a su vez permite inferir el perfil de feligreses y beneficiados que persigue la Cofradía de San José: un público vulnerable de niños y ancianos. El testimonio de Ozinaga, su cobrador, deja asimismo evidencia del carácter abusivo de la hermandad al señalar peyorativamente la senectud de Mónica Marín como un factor para omitir el cobro de su limosna:

...q^e. la dha Da. Mo/nica herá bieja de ochenta años, quando falleció³⁵⁰.

La cofradía de San José se define entonces como una corporación que convoca a una colecta de dinero entre sus afiliados para conservar y honrar los valores religiosos que exige su sociedad.

Desde que doña Mónica Marín se inscribe en 1769, don Manuel asume todos los importes semanales durante 13 años, los cuales hasta 1782 debieran sumar 76 pesos³⁵¹.

³⁴⁷ Según el contrato oficial de la cofradía. *Ibíd.*

³⁴⁸ A quienes estén debidamente arrepentidos, confesados y comulgados, a quienes participen de las fiestas litúrgicas del patrono San José y de las de la Virgen (Purificación, Asunción, Natividad y Concepción) o a quienes realicen obras de piedad, tal como visitar enfermos o acompañar la sepultura de algún fallecido.

³⁴⁹ Niños recién nacidos.

³⁵⁰ La cita completa corresponde a la demanda de Manuel de Paz: "Y aunque también [Ozinaga] diga verbalmente q^e. la dha D^a. Mo/nica herá bieja de ochenta año, quando falleció, esta reflexion / merece el ultimo desprecio, assi porque. no los tenia, mi Suegra, qu/ando fue sentada, en dha. Cofradía". *Ibíd.*: f. 7v.

No obstante, en 1780, Ozinaga utiliza el retraso de un pago como pretexto para retirarla de la hermandad de forma clandestina y arbitraria³⁵². Asimismo, sustraído secretamente su derecho a los 50 pesos, la hermandad no deja de cobrarle la limosna semanal, incluso meses antes del deceso de doña Mónica, momento en que Ozinaga decide evadir repentinamente el cobro de sus deudas, aún bajo pleno conocimiento sobre su enfermedad. Pero, ¿por qué el cobrador Ozinaga se impone con tanta autoridad sobre los deudores?

Don Manuel Paz demuestra en su defensa que el abuso cometido por Marcos Ozinaga se debe a su calidad de mayordomo y de cobrador de la cofradía³⁵³; juez y parte controladora del recaudo de fondos y de la permanencia de todos los miembros de la hermandad, pero Paz necesita evidencias contundentes que demuestren la evasión ilícita de los cobros realizados entre 1780 y 1782, para esto presenta el testimonio de sus testigos, claves para definir el veredicto final del juzgado. Los siguientes descargos ponen al descubierto noticias sobre la actividad de don Manuel Paz y sobre su entorno más cercano.

En 8 de agosto de 1782, Don Gregorio Villaroel, **joven pintor de 20 años con tienda pública en la "Esquina de Nuñez"**³⁵⁴ **declara que "un día"**³⁵⁵ mientras acompañaba a Paz por la calle de la Aduana³⁵⁶ encuentra a Ozinaga, a quien invita a pasar a su domicilio en la Casa de Vicuña, en la calle de los Estudios³⁵⁷ para recibir de manos de María Encarnación Valverde, el cobro respectivo de su limosna.

Declara también que un día de julio de 1781, en medio de la Plaza de Armas, don Manuel reclama a Ozinaga: "instandole fuertem^{te}".³⁵⁸ el cobro de su limosna para que no evada los 50 pesos que le corresponde. Vale decir, que promediado el año anterior al juicio, tanto Paz y Ozinaga tenían pleno conocimiento de la quebrada salud de doña Mónica y de las futuras consecuencias económicas que implicarían su deceso.

³⁵¹ Según testifica el pintor en 3 de agosto de 1782: "q^e. he estado pagando por la dha / mi Suegra trese años, mas o menos, en cuyo transcurso / ha apercibido la dha. Cofradía setenta, y seis p^a. mas o menos". *Ibíd.*: 7.

³⁵² Don Manuel Paz demuestra conocer que el retiro de un miembro de la cofradía requiere una cita judicial: "...tratando de nuestro perjuicio, devió citar judicialm^{te}. ala dha. / D^a. Monica mi Suegra, y ami, p^a. proceder á esa borradura". *Ibíd.*: 7v.

³⁵³ Testimonio de Paz: "q^e. el dho Dⁿ. Marcos es Cobrador á contra/to, y al Mismo tiempo Mayordomo de dha. Cofradía, **como el mis/mo lo confiesa**". *Ibíd.* Énfasis agregado.

³⁵⁴ *Ibíd.*: 8v. La dirección corresponde hoy a la cuadra 2 de jirón Miró Quesada, Cercado de Lima.

³⁵⁵ *Ibíd.*

³⁵⁶ Hoy cuadra 5 de jirón Miró Quesada, Cercado de Lima.

³⁵⁷ Información derivada de la declaración del siguiente testigo: "vol/vio a ver el t^{ro}. a Dⁿ. Man^l, en la Casa de Vicuña donde vive". Dirección correspondiente a la actual cuadra 4 de jirón Ucayali, Cercado de Lima.

³⁵⁸ *Ibíd.*: f. 10.

Por otro lado, sobre la cercanía entre Villaroel y Paz se ofrece la siguiente afirmación:

Y que **aora dos meses estando** el q^e. declara **en la / tienda del citado Paz**, le dixo este q^e., estaba en pleito con el Cobrador / sre. q^e. le havia de pagar los sinq^{ta}. p^s. de la Cofradía³⁵⁹.

Villaroel y Paz comparten un mismo taller de pintura, esto se corrobora por el testimonio del segundo testigo, don Isidro Tallar, quien declara haber conocido a Manuel Paz en 1781 por:

...el motivo de haver / **mandado hacer una Obra de Pintura á Dⁿ. Man^l. Paz** q^e. lo presenta / ha tiempo de un año mas ó menos lo ha **visitado asi en la casa** / de su morada como en su tienda³⁶⁰.

Cerca de octubre de 1781³⁶¹, Tallar afirma haber visitado a Paz en su tienda, donde ocurre una escena similar, Ozinaga llega a cobrar a los demás vecinos pero rechaza su limosna: "disiendo q^e. volvería ó embiaria y / paso de largo"³⁶².

Nueve días después del testimonio de su asistente, en 17 de agosto de 1782, Paz presenta a doña María Ignacia Salazar, esposa de don José Vicuña, dueño legítimo de la casa donde habita tanto él como María Encamación Valverde y sus vecinos. Declara que algún día de junio de 1781 había oído a María Encamación decirle a Marcos Ozinaga:

...tenga Usted / un peso, que la semana que dentra le daré a usted los / quatro rr^s. aque le replico dho Cobrador **si Usted no / me paga los tres meses que me debe, no quiero nada, / y de facto se fue sin llebar loque le daba:** y que desde / ese entonses no lo ha vuelto aver, benir a cobrar; q^e. / es quanto sabe y puede decir³⁶³

En suma, las pruebas y argumentos son concluyentes. El enfrentamiento entre don Manuel Paz, al cual podemos identificar ahora como pintor y ex cobrador de cofradías, y don Marcos Ozinaga, evidencian diferentes latitudes en el conocimiento y manejo, tanto de los procedimientos legales como del ejercicio ético de un cobrador. Aunque no haya sido señalada la edad de don Marcos Ozinaga, la vitalidad con la que esgrime su firma sobre el acta de la Independencia de 12 de agosto de 1821, 39 años después del

³⁵⁹ *Ibíd.*

³⁶⁰ *Ibíd.*: f. 10-10v.

³⁶¹ Como se colige de la siguiente afirmación: "posteriormente, habrá tpo. de quatro meses". *Ibíd.*: f. 10v.

³⁶² *Ibíd.*: f. 10v.

³⁶³ *Ibíd.*: f. 11.

juicio (fig. 16), delata la brecha de edad y experiencia con don Manuel, quien, como exponremos en las siguientes líneas, poseía ya en 1782 una edad avanzada.

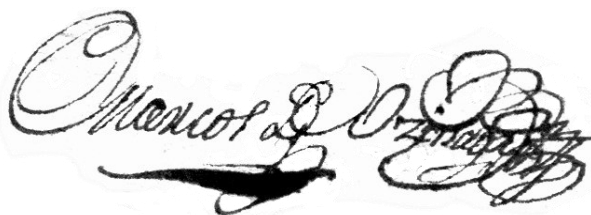


Fig. 16. Firma en el acta de Independencia: Marcos de Ozinaga, . En: Gobiernos distritales, caja n.º 1, doc. 05, f. 122 (AHML). Digitalizado por Omar Esquivel.

El proceso en la Real Audiencia se extiende hasta 24 de octubre por la apelación del abogado de Ozinaga, Francisco Espinoza de los Monteros. Sin embargo, el juzgado reitera su fallo contundente a favor de Paz con la indemnización de los 50 pesos en litigio, más 32 por los gastos procesales y personales³⁶⁴.

El auto de Manuel Paz es un expediente jurídico, un tipo de documento histórico que además de fuente biográfica y esquema de un conflicto de argumentos lógicos, expone el modo en que el pintor manifiesta sus intenciones individuales, es por ello un referente valioso y aproximativo a la crítica moral del pintor cuya escala de valores, según observaremos, se involucra directamente con el prospecto apocalíptico de virtudes y vicios que propone en la iconografía de su obra *El bautismo de Cristo* (1749).

Si por un lado Ozinaga pretende imponer el carácter inflexible de las normas de su cofradía, por otro Manuel Paz indaga, deduce e identifica los despropósitos o trasgresiones éticas en cada acción de su denunciante. No contento con demostrar la premeditación y conducta inmoral de Ozinaga, Paz emprende un reclamo público a la *tiranía* de los escribanos, quienes pretendieron cobrarle por adelantado los costos legales del proceso:

Yo protexto satisfacerlos integram^{te}. en la / conclusion de esta cauza, q^e. es el tpo. mas oportuno, en q^e. cobran los / actuarios sus diligencias, y dros. judiciales, y en q^e. se parecían en caso / necesario, p^r. el Taxador gral. de costas. **Pero exigirlas con tanta anti/cipacion**, y en el principio de la causa, **no solo es una especie de Tiranía / de los Escribanos; sino también el mejor modo de entorpecer las cau/sas aciendose prenda de los Autos, y diligencias judiciales, p^a. exigir, el / dinero de las ptes**³⁶⁵.

³⁶⁴ Cotizados por el tasador don Miguel de Perochena y el asesor don Cayetano Belón en 16 de octubre. *Ibíd.*: 20.

³⁶⁵ Real Audiencia, Causas Civiles, leg. 233, cuad. 2002, f. 12 (AGN). Énfasis agregado.

La denuncia de Paz en contra de las autoridades no es de tipo legal, sino moral, escrita de puño y letra, complementaria al asunto central del juicio. Esta acción permite identificar que Manuel Paz, en el calor del éxito de su defensa moral y judicial, emprende un rol de autoridad moral denunciante, el cual, como expondremos más adelante, manifiesta una de las propiedades trascendentales de su juicio intelectual-y moral, también vertidas en *El bautismo de Cristo* (1749).

Este caso judicial es un acápite introductorio que nos brinda información valiosa e inédita sobre la cotidianeidad y la vida del pintor, esta última desarrollada de forma fragmentaria y con un débil respaldo de fuentes de primera mano por los actuales estudios historiográficos de la pintura virreinal de Lima. En las siguientes líneas situaremos estos nuevos aportes dentro de una línea diacrónica y documentada que desarrolla la biografía documentada del pintor Manuel Paz.

2.2 Los rastros de Manuel Paz

Para desarrollar una línea biográfica e identificar los límites cronológicos de la actividad de Manuel Paz en el panorama general de la pintura limeña, recurriremos a las pocas referencias que anteceden al presente estudio y a nuestros hallazgos documentales.

En 2009, la investigadora Gabriela Lavarello señala a "Manuel de Paz" como "pintor mestizo", sin precisar referencia bibliográfica o de archivo³⁶⁶. En 2006, el historiador Luis Eduardo Wuffarden atribuye erróneamente a "Manuel de Paz" el lienzo *San Pedro Nolasco suda sangre*³⁶⁷, pintado por Julián Jayo (ca. 1786), sin otra información adicional sobre su actividad. En 1989 y 2003, tanto Bernales Ballesteros³⁶⁸ como Paz Soldán Bosa³⁶⁹ omiten las obras que Paz realiza en los claustros del Convento de La Merced de Lima.

La falta de exactitud y olvido de la obra de Paz podría deberse a una aparente dificultad de identificación y registro; no obstante, las cuatro obras de su autoría (dos de ellas firmadas) ubicadas en el Convento de La Merced, demuestran que estas referencias están basadas primordialmente sobre un meritorio trabajo de gabinete, dependiente de las fuentes escritas, de frágiles esfuerzos de observación directa sobre las piezas de arte y de

³⁶⁶ Lavarello 2009: 309.

³⁶⁷ Wuffarden 2006: 124-127.

³⁶⁸ Bernales 1989: 60-61.

³⁶⁹ Paz Soldán 2003: 239-241.

un criterio estético excluyente. Esto explica la vigencia y repetitivo uso del único testimonio documentado de Manuel Paz relacionado a su obra, ofrecido por el historiador Rubén Vargas Ugarte en 1968, más un aporte adicional hecho por el arquitecto Harth-Terré en 1963, los cuales citaremos más adelante.

El bautismo de Cristo (1749) de Manuel Paz, obra dada a conocer en 2004 por el historiador del arte Jaime Mariazza, está custodiada en el templo de la parroquia de San Lázaro e instalada *ex situ* de su contexto arquitectónico original desde aproximadamente la década de 1930³⁷⁰. En él su autor firma en latín: “EMANVEL DE PAZ fACÍEBAT...”.

El pintor establece una diferencia entre la preposición latina: *e* y la preposición castiza *de*. Si la una es un ablativo de causa para referirse a sí mismo como el autor del cuadro y además aludir el origen hebreo de su nombre *Emanuel*, la segunda otorga pertenencia genealógica a la familia *Paz*. Por lo tanto *EManuel de Paz* es una firma que intenta legitimar y hacer pública, tanto su autoría como su identidad genealógica. No obstante en el auto judicial que hemos revisado, el pintor firma como *Manuel Paz* (fig. 17), sin preposición alguna.



Fig. 17. Firma: *Manuel Paz*. En: Real Audiencia, Causas Civiles, leg. 233. cuad. 2002. f. 14v (AGN). Digitalizado por Omar Esquivel.

Si la obra es un objeto de culto público ¿Por qué modificar su identidad personal y familiar? El hábito de autoredefinir la identidad antroponímica es común entre los ciudadanos limeños del periodo dieciochesco como respuesta al interés de legitimar su

³⁷⁰ Las dimensiones del lienzo antes de su restauración eran: 268 x 431 cm., incluido su marco tallado y dorado. Este ocupaba el muro acceso a la capilla del Sagrado Corazón de Jesús, que invadía además el vitral de medio punto de la puerta de acceso.

raigambre genealógica a una clase estamentaria de mayor estatus y privilegios³⁷¹. Sin embargo, esta explicación es aún tangencial, por ello recurrimos a los registros eclesiásticos.

En 21 de febrero de 1749, en la iglesia de la viceparroquia del Corazón de Jesús (también llamada de *Los Huérfanos*³⁷²), doña Mónica Marín y don Pascual de Jáuregui dan consentimiento al matrimonio de su hija Silvestra con “Dⁿ. Man^l. de Paz... español, Nat^{al}. desta Ciu^d. hijo de Thomasa Montejo, / y de Padre no conocido”³⁷³.

El nombre de Mónica Marín, suegra del pintor, la misma cuyo fallecimiento se refiere en el auto judicial que revisamos: “D^a. Monica Marín mi Suegra difunta”³⁷⁴, es una prueba indiscutible de la identidad de Manuel Paz el pintor y novio de Silvestra de Jáuregui, pero aquí cabe precisar algunas observaciones. El registro de *padre no conocido* en el acta de matrimonio delata la ruptura del pintor con su línea paterna además de su condición de huérfano e hijo ilegítimo, razón por la cual no hereda el apellido *Montejo* de la madre y le sustituye por *Paz*.

De acuerdo a las *Siete Partidas*, uno de los cuerpos de leyes más empleado por la Corona en el virreinato peruano, la orfandad de padre de un niño puede ser cubierta por la madre, solo bajo la condición de ser “muger de buena fama...” y “mantoviere biudez, e non casare”³⁷⁵, a ello se agrega la alta probabilidad de haber encargado el tutelaje de Manuel a algún pariente o cercano maestro dedicado a la pintura³⁷⁶, probablemente en el taller del citado José de la Paz, “maestro del Arte de la Pintura”³⁷⁷ en donde se instruye tempranamente, hasta que a sus 18 años consigue la prematura madurez para pintar *El bautismo de Cristo* (1749).

Sea nombre compuesto o apellido sustituto, el pintor construye un autoconcepto a partir de la ostentación pública de su firma en el lienzo *El bautismo de Cristo*, el cual alcanza un valor legítimo cuando transmite el apellido “Paz” a su única hija “Manuela Paz”³⁷⁸.

³⁷¹ Tales son los casos de los pintores Julián Dávila Taulichumbi Saba Mango Capac Inga y de José Gil de Carbajal y Castro. Esquivel 2015: 29-36, 42-46.

³⁷² Ubicada hoy en jirón Apurímac 386, Cercado de Lima.

³⁷³ Libro de actas matrimoniales de El Sagrario n.º 9, fol. 158 (AAL).

³⁷⁴ Real Audiencia, Causas Civiles, leg. 233, cuad. 2002, f. 6 (AGN).

³⁷⁵ Según Ley XIX. Bernuy 1758: 206.

³⁷⁶ Borges 2016: 137-142.

³⁷⁷ Harth-Terré 1963: 201.

³⁷⁸ De acuerdo al poder recíproco para testar con su esposo, el palmesano don Amador Gaya, registrado en 1807, doña “Manuela Paz” afirma ser: “Hija lexítima de Dn. Manuel de Paz, y de Doña / Silvestra Jauregui mis Padres Difuntos”. Protocolos notariales 398, fol. 127v (AGN).

Se desconoce el origen exacto del pintor debido a su biografía indocumentada. No obstante, los datos declarados en su matrimonio y su edad descrita en el lienzo, son claves para definir el siguiente perfil de búsqueda entre las actas de niños bautizados de Lima. Se describe:

- Nombre: Manuel.
- Nacido entre 1730 y 1732.
- Hijo natural de Thomasa Montejo y huérfano de padre.
- Limeño y descendiente de *español*.

De acuerdo a estas premisas, solo un acta bautismal guarda correspondencia cronológica con este perfil³⁷⁹. Transcribimos la siguiente acta declarada en el libro de españoles de la parroquia de San Lázaro:

Lunes nueve de Junio de Setecientos y treinta y dos / yo el B^r. D. Franco. Xavier de Cordova de licencia / parrochi, exorsise puse oleo y chrisma por haver/le vaptisado en caso de Nesesidad el P Presenta/do frai Pedro De Lara, Religioso Dominico a / Manuel de edad de quatro meses hijo natural / de D^a. Thomasa de la Crus; fue su Pdrino el P^e. / M^o. frai Agustín de Zuñiga thestigos el P^e. frai / Domingo Medrano y Gerónimo Casasola / B^r. D. Franco. X^r. de Cordova³⁸⁰.

El cambio de apellidos es una práctica habitual entre ciudadanos españoles y mestizos, mas no de los nombres, invariables, por ello consideramos que el distintivo *doña* y el nombre *Thomasa* son probablemente los mismos de doña Thomasa Montejo, mientras "de la Cruz" con mayor probabilidad un nombre compuesto, al igual que su hijo *Manuel Paz*.

Su inexacta fecha de nacimiento en 1732 y los 18 años que afirma tener el pintor en la firma de *El bautismo de Cristo* “ETAT SVÆ 18 / LIME / ANNO / 1749”, coloca en el campo de la hipótesis nuestro hallazgo pese a ser la única partida bautismal compatible, sin embargo, si se considera que: 1. Su nacimiento ocurre en los últimos días de enero de 1732, 2. El pintado de la cartela de *El bautismo de Cristo*, con el año 1749 se realiza al final del proceso de elaboración del lienzo, y 3. Paz pinta *El bautismo de Cristo* en su tránsito de cumplir 18 años los últimos días de 1749, el autor podría haber pintado 1749 como testimonio del año del encargo y de sus 18 años apenas cumplidos en febrero de 1750.

³⁷⁹ Basado en la búsqueda de las actas de bautismo de las parroquias de Lima (excepto la de Santiago del Cercado): San Marcelo, San Lázaro, El Sagrario, San Sebastián y Santa Ana, más la vice parroquia de *Huérfanos*, comprendidas entre los años 1707 y 1762.

³⁸⁰ Libro de bautismo de españoles de San Lázaro n.º 8, fol. 169 (AAL).

En cualquier caso, el distintivo matrimonial *don* califica a Manuel Paz como ciudadano, a su vez permite identificar los 51 años que posee en 1782 durante el pleito contra Ozinaga, fecha cuando alcanza una aparente estabilidad en el oficio de pintor, el cual le permite sostener una vivienda en la calle de los Estudios³⁸¹ y además arrendar una tienda en la esquina de Nuñez³⁸², en donde incorpora a Gregorio Villaroel de 20 años, en calidad de colaborador de su taller. Tiene además en Isidro Tallar un frecuente cliente con quien también establece un vínculo amistoso, y un lazo familiar con María Encamación Valverde, quien habita en su casa luego de fallecer doña Mónica Marín, circunstancia que permite considerar un segundo lazo matrimonial o conyugal con ella tras el posible fallecimiento o separación con doña Silvestra de Jáuregui, a quien no se le menciona en ninguna parte del proceso judicial.

Por otro lado, es tanto probable que la adversidad y conflicto de la orfandad paterna de Paz hayan forjado en su principio de propiedad individual, un modo de reforzar su fidelidad pública a principios éticos, tal como examinamos en su defensa legal. Su voluntad y postura como ciudadano *español* forman un estrecho umbral de susceptibilidad a la desposesión o trasgresión de sus fueros.

Entre 1749 y 1782 no hay registros sobre su actividad, pese a corresponder a una etapa de importante vitalidad y madurez del pintor, anterior a las cuatro obras que realiza para el convento de Nuestra Señora de La Merced de Lima, una de ellas fechada en 1786:

No. 2 *La presentación del niño Pedro Nolasco en el templo*³⁸³
(sin fecha ni firma).

No. 3 *La bendición del cardenal Pedro Duacense al niño Pedro Nolasco*
(firmado y fechado en 1786)

No. 4 *El niño Pedro Nolasco sale a enfrentar a los herejes albigenses* (sin fecha ni firma)

No. 11 *El rapto de Pedro Nolasco por la Santísima Trinidad*³⁸⁴
(firmado sin fecha)

De los 31 lienzos que componen la serie, Manuel Paz se ocupa de estos cuatro, de similares dimensiones a *El bautismo de Cristo* (1749), los cuales representan la primera etapa de la vida pública del santo fundador. Vargas Ugarte, en 1968, afirma que dos

³⁸¹ En la "Casa de Vicuña", antes situada en la cuadra 4 jirón Ucayali, en el Cercado de Lima.

³⁸² En la actual cuadra 2 de jirón Miró Quesada en el Cercado de Lima.

³⁸³ La numeración de cada obra corresponde a su orden en la serie de San Pedro Nolasco.

³⁸⁴ Obra intervenida por Julián Jayo (ca. 1792), según constatamos en nuestro Capítulo V. Ver figs.85-87.

lienzos de todo el conjunto fueron realizados "en nuestros tiempos [por] un pintor, Pazmiño, de Guayaquil..."³⁸⁵. Su aparente error en la lectura de las firmas explica el por qué se ha identificado tardíamente su participación en la serie³⁸⁶. Citamos la firma del segundo cuadro: Paz.Mefecit año de 1786 (fig. 18).

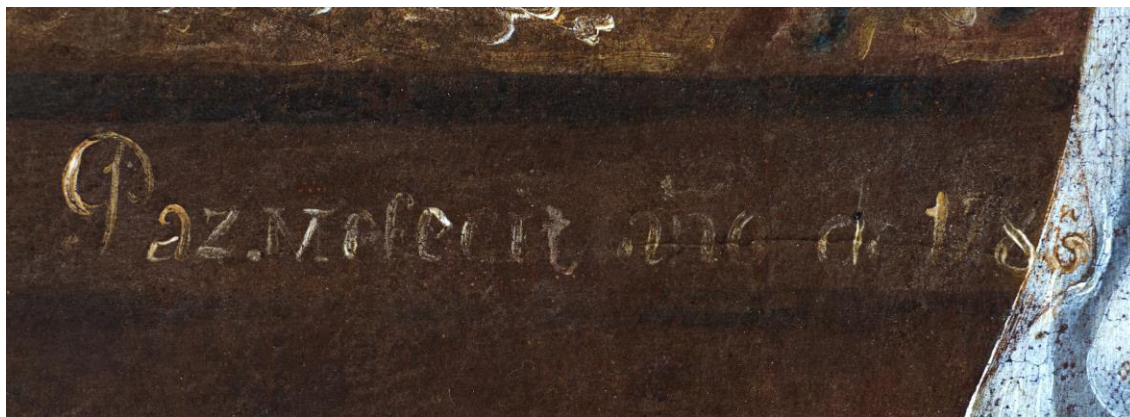


Fig. 18 Manuel Paz. *La bendición del cardenal Pedro Duacense al niño Pedro Nolasco y la entrega de sus vestidos a los niños pobres* (detalle de firma). 1786, óleo sobre tela, 260 x 306 cm., detalle: 6 x 18 cm. Claustro principal del Convento de La Merced de Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.

Paz me hizo, año de 1786. El pintor reitera su linaje paterno, aunque con menor índole demostrativa que en su primera obra.

En Lima durante estos años, luego de fallecer los pintores Cristóbal de Aguilar (¿?-1769)³⁸⁷ y Cristóbal Lozano (1705?-1776)³⁸⁸, los encargos más resaltantes de tipo secular y religioso son asumidos por Pedro José Díaz, criollo limeño (¿?-1810?)³⁸⁹ y Julián Jayo, cacique indígena (1737?-1821)³⁹⁰, quienes también elaboran obras para el Convento de La Merced entre 1786 y 1792³⁹¹, y para la iglesia Recoleta de Religiosos Dominicos de Lima en 1808³⁹². Pedro Díaz por otra parte, deriva su labor como tasador de obras de arte, al igual que Manuel Paz. Según Vargas Ugarte:

En 1788 fue llamado juntamente con Pedro Díaz para examinar un gran lienzo que habia sido enviado del Cuzco y se consideraba de mérito...³⁹³

³⁸⁵ Vargas relaciona los cuadros de La Merced exclusivamente con el pintor Julián Jayo. Vargas Ugarte 1968: 415.

³⁸⁶ Durante su restauración en 2005.

³⁸⁷ Estabridis 2004: 29-40.

³⁸⁸ Estabridis 2001: 299, 315.

³⁸⁹ Pintor de quien se tiene escasas referencias documentadas.

³⁹⁰ Esquivel 2015: 29-36.

³⁹¹ De Pedro Díaz la imagen de Santa Cecilia, firmada sin fecha, y de Julián Jayo, 21 de los 31 lienzos que componen la serie de San Pedro Nolasco en el claustro principal.

³⁹² Díaz se encarga de la imagen principal de la Virgen de Chiquinquirá, y Jayo de dos lienzos sobre la vida de la Virgen María. Parada 1808: f. 24, 34.

³⁹³ Vargas Ugarte 1968: 440-441.

Díaz, quien se encontraba en Chíncha, es remplazado por Felipe Cáceres. Junto a Paz tasan el lienzo la "Trinidad y San Gregorio... [de] 7 varas de largo y 4 de ancho"³⁹⁴ en 120 pesos debido a su "deplorable estado" de conservación, pese a su factura "italiana muy fina"³⁹⁵.

Dedicado a cobrador de cofradías, pintor y tasador de obras de arte, Manuel Paz perfila una activa y destacada participación en el medio comercial de la pintura. A esta búsqueda también corresponde su necesidad de instalar vivienda y taller en el centro de comercio y producción manufacturera de la ciudad, estatus que también condiciona su filiación a la parroquia de El Sagrario a través de la viceparroquia de *Huérfanos*, en donde contrae matrimonio y en donde, según Eguiguren y Harth-Terré, habita en 1792 en un nuevo domicilio situado en la calle del Noviciado³⁹⁶, frente al mismo templo, junto a sus hijos Jorge, Toribio y Ventura, "a quienes enseñó su arte y le ayudaban en sus tareas"³⁹⁷, además de su única hija Manuela Paz, quien en 1807 refiere de Manuel Paz y Silvestra de Jáuregui: "mis Padres Difuntos"³⁹⁸ siendo éste el último rastro biográfico conocido del pintor.

³⁹⁴ *Ibíd.*

³⁹⁵ *Ibíd.*

³⁹⁶ Esta corresponde hoy a la cuadra 8 del jirón Azángaro, en el Cercado de Lima.

³⁹⁷ Harth-Terré 1963: 201. El autor no cita ninguna fuente del presente dato, no obstante, se da conocer por primera vez en la *Calles de Lima* de Eguiguren 1945: 225.

³⁹⁸ Protocolos notariales 398, fol. 127v (AGN).

CAPÍTULO III

El bautismo de Cristo de Manuel Paz y el templo parroquial de San Lázaro

En la noche del 25 de julio de 1749 todo era entrada de hombres, con aire de misterio, en el salón de una casa situada a inmediaciones de la Iglesia parroquial de San Lázaro, que era por aquel año uno de los barrios menos poblados de Lima; porque el reciente terremoto de 1746 había reducido a escombros no pocos edificios de esa circunscripción.

Ricardo Palma, 1887³⁹⁹

La forma de compromiso de una obra de arte, o el contexto material originario a ella vinculado a los motivos históricos y funciones significativas que condicionan su encargo, y que definen al mismo tiempo sus componentes plásticos más elementales, son factores esenciales y punto de partida metodológico para su examen formal e iconológico. El compromiso formal de *El bautismo de Cristo* de Manuel Paz no es del todo evidente, en principio por su establecimiento actual, descontextualizado tanto espacial como simbólicamente del propósito temático de la obra; así por las modificaciones y reestructuraciones del templo y por los escasos documentos relacionados a sus principales eventos constructivos. Pese a ello, la obra es portadora de especiales características. El examen de sus relaciones formales con la estructura actual del templo de San Lázaro, y la lectura de fuentes de primera mano, nos permitirán generar una idea aproximativa de la forma de compromiso del lienzo.

De 46 pinturas del *bautismo* que hemos recopilado para este estudio, provenientes de Europa y América, 11 son emplazadas originalmente en baptisterios: 3 pertenecientes al *quattrocento* y 6 al periodo virreinal (XVII-XVIII). De estas últimas solo la de Diego Cusi Guamán (esquema n.º 23) ha sido elaborada al temple sobre un muro. Las características generales demuestran que la técnica al óleo predomina sobre

³⁹⁹ Extracto de la tradición: *El castigo de un traidor*. Palma 1896: 83.

la témpera, asimismo sus dimensiones en común bordean por lo general los 2 metros en uno de sus lados. En general, los lienzos del *bautismo* en la pintura virreinal son encargados para formar parte de los baptisterios.

En Lima a inicios del siglo XVII los murales ejecutados por los maestros del entorno de Alesio para el claustro de San Francisco de Lima, sustituidos por la serie de grandes lienzos (*ca.* 1671) encargados a Andrés de Liébana, Francisco de Escobar, Diego de Aguilera y Pedro Fernández de Noriega⁴⁰⁰, tanto como los otros tres conjuntos de lienzos hagiográficos más importantes de la pintura virreinal de Lima en los conventos de Santo Domingo (*ca.* 1600-1661), San Francisco (*ca.* 1671), San Agustín (1742-1745) y La Merced (1783-1792) de Lima, asimismo del aporte de 3 obras que el propio Manuel Paz deja en esta última, son razones fundamentales para considerarlas junto con *El bautismo de Cristo* (1749) como proyectos visuales arraigados a la monumentalidad de la pintura mural o *pinturas monumentales*. Por ello, desde el momento que Paz ejecuta el *bautismo*, establece un lazo de dependencia con su específico contexto arquitectónico, el cual identificamos con el baptisterio de la refundada parroquia de San Lázaro.

El *bautismo* de Paz posee amplias dimensiones (268 x 431 cm.), característica que permite inferir su instalación centralizada sobre la mitad superior de un muro alto.

La obra es celosamente custodiada en la iglesia de San Lázaro, no posee documentación directa que corrobore su encargo. Sin embargo, cabe precisar que hasta antes de expulsados los jesuitas (1767), tanto la parroquia de San Lázaro como las de El Sagrario, Santa Ana, San Marcelo, San Sebastián, Santiago del Cercado y la viceparroquia del Sagrado Corazón de Jesús (o *Huérfanos*), son las únicas con la facultad de bautizar, por lo cual, de las siete posibilidades, la de San Lázaro es la más dominante de acuerdo a su correspondencia histórica y registro patrimonial.

En 28 de febrero de 1877, el párroco de San Lázaro, Narciso E. Alvarado, da conformidad de los objetos inventariados en los *Altars* y el *Bautisterio* de San Lázaro. Sobre este último refiere: “Bautisterio / ...Un cuadro grande del Bautismo de / Jesucristo en el Jordan”⁴⁰¹.

⁴⁰⁰ Materia ampliamente estudiada desde 1941 por el historiador Guillermo Lohmann Villena y sucedido por Harth-Terré en 1961. Toma un impulso en los estudios de historia del arte virreinal peruano por Francisco Stastny (1976, 1984 y 1991), Ricardo Estabridis (1980, tesis 1983) y recientemente como tema central de la tesis de pregrado en desarrollo de Manuel Alejandro Villalobos (Universidad Nacional Mayor de San Marcos).

⁴⁰¹ Alvarado 1878: 8v.

Otro inventario de los bienes de San Lázaro realizado en 1912 a raíz del relevo del párroco Alejandro E. Castañeda por el presbítero Benjamín F. Infante, consigna en un anexo la viñeta: **“En el Bautisterio: Cuatro cuadros de la Pasion y un cuadro grande del / Bautismo”**⁴⁰².

A partir de este registro se puede inferir que el inventario más antiguo conocido de San Lázaro de 1848, firmado por Julián Escobar, pese a no incluir al *bautismo* de Manuel Paz, registra a un grupo de lienzos de gran formato sobre la vida de Cristo, trasladados a la sacristía: **“5. Cinco lienzos grandes de varios pasajes de la Pasion del S^r. / colocados en la Sacrist^a”**⁴⁰³, tres de ellos anónimos de siglo XVIII se conservan actualmente en el templo⁴⁰⁴, los cuales representan: *La entrada de Cristo a Jerusalén*, *La expulsión de los mercaderes del templo*, y *Cristo camino al calvario*. Es muy posible que el lienzo de Paz haya sido reunido con este grupo, pues según dicho inventario en el “Bauptisterio” (sic)⁴⁰⁵ solo se depositaron objetos.

Si bien ignoramos cuáles son los motivos que desvirtuaron la obra, se puede sostener categóricamente que el baptisterio de la parroquia de San Lázaro custodia la obra de Manuel Paz desde la primera mitad del siglo XIX, hecho que permite asignar su origen en 1749 bajo un encargo, tal vez relacionado a alguna cofradía, culto principal o probablemente por contrato directo con el párroco.

Nuestras consideraciones acerca de la monumentalidad del lienzo, dependiente de la infraestructura del baptisterio, exigen una indispensable y breve lectura de la trayectoria histórica del templo de San Lázaro y de su estado arquitectónico posterior al terremoto de 1746, asimismo de su estado institucional como nueva parroquia de Lima en 1743, de las disputas generadas entre su hospital y su templo, y de su papel en la insurrección de indios ollereros de 1750. Este examen nos permitirá identificar los factores políticos e institucionales que posibilitaron el encargo de la obra, así como sus condicionantes plásticos y simbólicos con el reedificado templo de San Lázaro.

⁴⁰² Bonet 1808: f. 28, FHPL. Este inventario se manuscrite extemporáneamente al documento original.

⁴⁰³ *Estadísticas de Lima*, Leg. 6, Exp. 63, fol. 7v (AAL).

⁴⁰⁴ A la fecha en que este párrafo fue escrito, los lienzos se hallaban en el depósito de la parroquia de San Lázaro. En 2016, por orden del arzobispado de Lima los lienzos son trasladados al Museo de la Catedral de Lima para labores de restauración.

⁴⁰⁵ *Ibíd.* 6v.

3.1 La fundación, autonomía y ascenso de la parroquia de San Lázaro (1736-1757)

El hospital e iglesia de San Lázaro se fundan en 1567⁴⁰⁶ como una sola entidad pía de servicio para el control de la lepra en la capital. Posee como facultad impartir los sacramentos del bautismo y la extremaunción a sus confinados: hombres, mujeres y esclavos.

Con el crecimiento de la feligresía en el *barrio de San Lázaro*, la iglesia obtiene en 1604 la venia arzobispal de Toribio de Mogrovejo para instaurar el culto permanente del Santísimo Sacramento, y con ello su ascenso a viceparroquia⁴⁰⁷. Dos años después, a pedido de los mayordomos del hospital, obtiene la licencia para administrar los sacramentos a cualquier devoto del barrio.

El crecimiento demográfico y la demanda del oficio religioso amplían el circuito de sus limosnas y obras piadosas, las cuales al mismo tiempo demandan un intercambio fluido de transporte y comercio entre el barrio de San Lázaro y los demás barrios de Lima, así en 1610 se culmina la construcción del Puente de Piedra⁴⁰⁸, en 1628 Juan de Arrona diseña y supervisa las obras de la portada de la iglesia de San Lázaro⁴⁰⁹, de 1632 a 1645⁴¹⁰ se construye a *sotavento* del templo, el nuevo pabellón del hospital mientras el antiguo se ofrece como alquiler de viviendas⁴¹¹.

Entre 1667 y 1669, los mayordomos del hospital exigen a la Real Hacienda una renta fija de subvención, y con ella la de su iglesia, así también, a través de un Real despacho⁴¹² remiten y exponen ante la Corona un expediente para pedir su nombramiento como Curato, pero sin obtener resultados⁴¹³.

⁴⁰⁶ Por Real Cédula, en 225 de febrero de 1567. Fuentes 1858: 102.

⁴⁰⁷ Mogrovejo ordena que: “en la Iglesia de *San Lazaro* estubiesse de continuo el SS^{mo}. Sacramento , Oleo y Chrisma; y desde entonces, quedo como Vice-Parroquia: alternandose los quatro Curas de la *Cathedral* por semanas en su asistencia, pero sin tener intervencion alguna en el Hospital, ni en la misma Iglesia”. Bravo de Lagunas 1761a: 153.

⁴⁰⁸ *Ibíd.*

⁴⁰⁹ San Cristóbal 2007: 133, 151.

⁴¹⁰ La Hermandad del Hospital de San Lázaro propone crear una “segunda portada; y otra al Hospital con las armas Reales”. Bravo de Lagunas 1761a: 51.

⁴¹¹ Se venden los solares de la huerta y se trasladan las enfermerías al respaldo de la iglesia: “Assi se resolvió y executó, á excepción del sitio del antiguo Hospital, que Diego de la Cueva actual Mayordomo se obligó á convertir en casas de alquiler”. *Ibíd.*

⁴¹² “Consta del Real despacho en los Autos originales del Archivo Eclesiastico, y su Testimonio en el Libro de la Iglesia *San Lazaro*”. Bravo de Lagunas 1761a: 155.

⁴¹³ En él, según Bravo de Lagunas, los mayordomos reseñan la historia y méritos administrativos del hospital y el templo: “...ocurrieron al Rey; y refiriendo el origen, y progresos del Hospital, y de la Iglesia, solicitaron, que aquel vecindario tubiesse Cura propio, para que estubiesse mejor assistido”. Bravo de Lagunas 1761a: 155.

La viceparroquia y el hospital de San Lázaro continúan hasta este punto como una entidad común. No obstante, esta primera adquiere un importante respaldo económico a partir de las *esclavitudes*, *cultos* o hermandades oficiales, como la de Nuestra Señora del Buen Suceso, de la cual se conoce la fundición de una campana encargada a Andreas Meléndez en 1683⁴¹⁴ para su torre-campanario, también registrada gráficamente por Antonio de Ulloa en el *Plano escenográfico de Lima* (fig. 19)⁴¹⁵ y conservada *in situ* hasta la actualidad.

Los mayordomos del hospital e iglesia de San Lázaro elevan nuevos pedidos en 1700 y 1735. Finalmente en 19 de enero de 1736 obtienen la “segregacion del Curato de San Lazaro, [para] que se erigiesse en Parroquial (sic) separada de la Iglesia...”⁴¹⁶.

Hasta 1743, tras una serie de retrasos, el arzobispo Joseph Antonio Zevallos el Cavallero, nombra como primer párroco de San Lázaro, al Doctor Don Juan Pio Valverde y Zevallos el Cavallero, su sobrino, quien al poco tiempo de tomar las riendas de la nueva parroquia debe afrontar las consecuencias del terremoto de 1746⁴¹⁷, catástrofe que causa efectos directos en la arquitectura, la política y la sociedad limeña, pero a su vez impulsa el resurgimiento de una élite económica responsable de reconstruir el templo de San Lázaro y de encargar *El bautismo de Cristo* a Manuel Paz en 1749.

3.2 La crisis del terremoto de 1746 y el renacimiento de San Lázaro

En 28 de octubre, a las diez y media de la noche, el sismo de tres minutos, seguido del maremoto que destruye, y por poco provoca el despoblamiento del Callao, deja a la capital en estado de emergencia. Mientras el pueblo, clérigos, burgueses y aristócratas rescatan los restos de sus familiares entre los escombros, también recolectan los vestigios de su patrimonio. El salvataje de puertas, ventanas, muebles, alhajas, prendas

⁴¹⁴ Campana conservada en la actualidad y probablemente representada en el lienzo anónimo *La procesión del desagravio* (ca. 1716) (figs. 4, 21), que tiene por inscripciones soldadas en su registro superior:

“<ANDREAS<MELENDEZ<ME<FE<CIT A DE 1683”, e inferior: “< O MOMENTO ACVO AETERNITAS N S DEL BVENSVCESO”.

⁴¹⁵ Reproducido por Antonio Ulloa en 1748, como “Plano Scenographico, /dela Ciud^d. delos Reyes, ó Lima / Capital delos Reynos del Perú...Demostrada enla forma, que tenia antes / que searruinasse con los / ultimos terremotos”. Documento también citado por el mismo Bravo de Lagunas como fuente didáctica y descriptiva de la apariencia del barrio de San Lázaro: “Vease el verdadero plan de Lima, en la relacion del viage á la America Meridional escrito por D. Antonio Ulloa. tom. 3. p. 2. f. 58.” Bravo de Lagunas 1761a: 59.

⁴¹⁶ Aprobada por el arzobispo Don Francisco Antonio de Escandón, en 21 de noviembre, y por el virrey Marqués de Villagarcía, en 1 de diciembre. Bravo de Lagunas 1761a: 157.

⁴¹⁷ Bravo de Lagunas 1761a: 158.

de vestir, lienzo, enseres, animales domésticos, herramientas de oficio o harina, acrecientan el inevitable sentimiento de pérdida, la conmoción espiritual pero sobre todo las irreconciliables tensiones de convivencia entre los estamentos sociales de Lima.

Los materiales de construcción recién adquiridos y algunos bienes recuperados de nobles y burgueses son objeto de saqueo entre ladrones, hecho que Llanos y Zapata atribuye a una conducta amoral inherente a todos los habitantes de ascendencia mixta o *de casta*:

Siempre gentes de esta classe abundan en las grandes Cortes: **y mas en esta en que la diferencia de naciones se há hecho una miscelanea de colores**, y como menos expuestas ál rubor, mas expuestas á los latrocinios, é insultos, en que las mas vezes son comprehendidos estos Discolos y Malvados⁴¹⁸.

Si por un lado la ciudad se sume en el espanto por una epidemia de tabardillo⁴¹⁹, la necesidad de alimento es aún mayor y transversal, por ello el Estado prioriza las reconstrucciones de molinos y edificios, tanto públicos como militares⁴²⁰; solicita en 10 de noviembre la opinión de Louis Godin, Catedrático de Matemáticas de la Universidad San Marcos y Cosmógrafo Mayor, quien propone cuatro días después una normativa para las reedificaciones de “Templos, Tribunales, y Palacios”⁴²¹, así como de:

...cercenar todas las Torres, y Edificios altos, estableciendo como ley inviolable la **privacion de construcciones altas**, miradores, supressas las viviendas altas, **se rompan las Murallas**, para que crezca la Poblacion, y se haga mas extendido el vecindario: y que **sola tál, quál Iglesia tenga tres Naves, por estar estas fabricas muy expuestas á arruynarse, y á arruynar...**⁴²²

La ruina de Lima y del Callao generan entonces dos posturas opuestas: una intelectual y otra política. Desde la lectura del cosmógrafo francés, una de las primeras tareas es derrumbar las murallas para expandir la traza urbanística, y a su vez conservar en templos y edificios gubernamentales los centros representativos del Estado Eclesiástico y Político. Desde la lectura del virrey, el descontrol ante una posible anarquía social provocada por invasiones extranjeras, rebeliones o desbandes internos, exigen como prioridad de gobierno restablecer un nuevo presidio en el Callao, e impulsar con la

⁴¹⁸ Llanos y Zapata 1747: 6. El texto termina de imprimirse en 17 de febrero de 1747.

⁴¹⁹ Llanos y Zapata estima la cifra de 2000 muertos por “Epidemia de Tabardillos, dolores Pleuríticos, profluvios de Vientre, y Hepáticos”. *Ibíd.*: 23.

⁴²⁰ “Faltó lo primero el Pán; porque arruynadas las Oficinas, demolidos los Hornos, y aniquilados los instrumentos de amazar, no fué possible él abasto de él en los tres primeros dias despues del Terremoto, ni facil la rédificacion de los hornos...” *Ibíd.*: 5.

⁴²¹ Llanos y Zapata 1747: 10.

⁴²² *Ibíd.*: 11.

rebaja del valor de los censos, las reconstrucciones de iglesias, conventos y casas. Así, en 28 de noviembre se detiene el micro-comercio de la pólvora⁴²³, en 16 de enero de 1747 se decreta el bando de “Fabricas de Iglesias, Conventos, Casas, y Rebaja de Censos”⁴²⁴, asimismo se inician las “Obras del Pentagono”, o Fortaleza del Real Felipe, basadas en los planos que traza el mismo Louis Godin⁴²⁵, y en 23 se decreta el bando para regular la sobredemanda de “Albañiles, y Carpinteros”⁴²⁶.

Con el desnudamiento arquitectónico de la ciudad, los estratos sociales altos y bajos despiertan la autoconsciencia de sus posesiones y carestías, desigualdades que fermentan rápidamente insatisfacciones sociales, amenazantes para la trastocada estabilidad de la capital. El estremecimiento del poder impulsa entonces la reconstrucción acelerada de Lima, a fin de restituir las fronteras y las jerarquías sociales del yugo español y criollo, sobre todo para el control del pueblo indígena, vigilado como posible conspirador tras el levantamiento de Juan Santos Atahualpa (1742).

Pero los intentos subversivos son inevitables. La conspiración de los *indios olleros* en 1750, calificada por el virrey de “ladina” y “rebelde”⁴²⁷, tuvo como base

⁴²³ “En este día se publicó un Bando, en que se mandó, que ninguno vendiese polvora á los Coheteros; ni que persona alguna disparase invencion de fuego; porque en él grande Terremoto de 20 de Octubre [de 1687] yá mencionado arriba, ardieron con él fuego de ún cohete la Capilla, y pagizos Albergues, aque se havian acogido las Religiosas Claras”. Llanos y Zapata 1747: 11.

⁴²⁴ *Ibid.*: 16.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ “El 23 Se publicó por Bando ún Auto de los Señores dél Real Acuerdo, en que se puso el precio debido á todos los Materiales, y efectos necesarios para las fabricas, haciendose lo individual de cada cosa en él Auto una singularidad en la tassa: y juntamente á todos los Albañiles, y Capinteros, assi Maestros, como Oficiales, Peones, y Sobrestantes de Obras se les señaló la justa cantidad, que como premio de su trabajo, debian recibir en jornal cada día, imponiendose penas graves á los transgresores de este Bando; porque antes del cada uno de aquellos se havia hecho, sino arbitro de las pagas, alterador de los precios: impossibilitando con esta tyranía el mas breve desmonte de los arruynados edificios y prompta redificacion de las casas”. *Ibid.*: 18.

⁴²⁷ En el capítulo Conspiración de Indios de Lima, de la *Relación de Gobierno*, el virrey atribuye como causa del levantamiento aquellos *privilegios* concedidos a indígenas, quienes desde recién nacidos son criados, visten, leen y escriben como españoles, pues “los haze mas sagazes, y adverttidos” (Manso de Velasco 1761: 86), y además sobrepueblan “las tiendas de Saastres, Zapatteros, y Barberos aquemas comunmente los aplican” (*Ibid.*: 89v). Aunque omite los nombres de los rebeldes, O’Phelan los identifica por Miguel Surichac (o Surruchaga), Francisco El Mellizo, Alberto, Francisco Ximénez Inga y Antonio Cabo, indígenas y mestizos quienes posiblemente aprovecharon la articulación de una red o liga de nobles, artesanos, escribanos y pobladores indígenas activa en el barrio de Cocharcas (en el interior de Lima) y en el pueblo de Santo Domingo de los Olleros de Huarochirí, para poder desarrollar una compleja conspiración. De acuerdo a las confesiones de los implicados, provenientes de un manuscrito conservado en el Museo Británico (citado como “Additional (ms.) 13.976”. O’Phelan 2001: 23-25), los indígenas tenían pactado ejecutar su levantamiento durante la fiesta de San Miguel Arcángel (29 de setiembre), con el respaldo de artesanos indígenas, quienes estaban licitados de lucir armas durante el convite nocturno, y cuyo fin tenía por primer objetivo, distraer a los guardias y a los habitantes con el aniego de la ciudad, provocado por el desboque del “río que pasa por el alto de Santa Catalina” (*Ibid.*: 22), o Huatica; segundo, con quinientos hombres, poder *atacar* al virrey y a su familia en el Palacio de Gobierno y asimismo apoderarse de la Sala de Armas; y tercero, disponer de quinientos hombres más para tomar el puerto del Callao y su fortaleza aún no reedificada. De acuerdo a lo escrito por O’Phelan, no se puede distinguir si esta rebelión buscaba la muerte o rapto del virrey. No obstante, los

según O’Phelan, un carácter profético y reivindicativo del antiguo “Imperio del Perú”⁴²⁸. No obstante, a partir de la denuncia secreta de un clérigo, respaldada por el testimonio de un párroco, al cual se ha identificado como cura rector de San Lázaro⁴²⁹, y en quien recaería el nombre del citado Juan Pío Valverde y Zevallos el Cavallero, desmantela el plan de los insurrectos, quienes luego de un mes de contraespionaje, son rápidamente arrestados, sentenciados y ejecutados en 22 de julio, en la Plaza Mayor.

El auxilio que Manso de Velasco recibe del Párroco de San Lázaro para desmantelar la revuelta, además de la urgente empresa reconstructora de edificios y templos de la ciudad, forjan suficientes motivos para considerar la temprana reedificación de la iglesia parroquial de San Lázaro, dentro de un intercambio de retribuciones políticas entre el párroco fundador y el virrey, donde toma lugar el indispensable respaldo económico de “la principal Nobleza”⁴³⁰, una acaudalada feligresía entre los 4 329 habitantes del barrio de San Lázaro⁴³¹, la misma que con “copioso lustre”⁴³² asiste a la Fiesta inaugural del hospital y templo en 22 de abril de 1758⁴³³, en medio de un evidente periodo de tensas discrepancias entre el Estado Eclesiástico y Político⁴³⁴.

indígenas deciden un camino sin marcha atrás, penalizado con la muerte, lo que nos lleva a considerar que su objetivo era ejecutar al virrey, quizás sin antes resolver una lista de exigencias o algún rescate.

⁴²⁸ O’Phelan 2001: 28.

⁴²⁹ La identidad de dicho párroco es confusa. Según refiere O’Phelan, se trata de un clérigo de San Lázaro, pero la fuente consultada por la historiadora, propiedad de Vargas Ugarte, señala que: “...le fué comunicado por un párroco, quien a su vez lo había oído de un negro liberto” (Vargas 1956: 247). En el relato del virrey por otra parte se señala: “La primera noticia adquirida en el secreto inviolable de la Confesion me la comunicó el día 21 de Junio, con misteriosa reserba un Religioso... pero agregada otra denuncia, por medio de un Sacerdote Parrocho, y combinadas sus circunstancias, y observadas las havitaziones de aquellos en quienes recayan veementes sospechas pude [f. 87] introducir espia doble en una de sus Junttas y penetrar á fondo la Conspirazion”. Manso de Velasco 1761: 86v-87. A fines del s. XIX, Ricardo Palma recrea el levantamiento de los *olleros* o *conspiración de Amancaes*, escenificado solo en las cercanías y en la iglesia de San Lázaro, sin atribuir lazo directo con el párroco.

⁴³⁰ De acuerdo a la nota publicada en el n.º 2 de la *Gazeta de Lima*, de 1758.

⁴³¹ Cabe precisar que identifica con esta cifra solo a “personas mayores de siete años, y capaces de Comunion” (Bravo de Lagunas 1761b: 191), extraídas de los Padrones de Confesiones del año 1755, que a su vez representa entre las 6 demás parroquias, la tercera con mayor cantidad de fieles. .

⁴³² *Gazeta de Lima* 1758: 8-9.

⁴³³ Debe señalarse que Bravo de Lagunas firma su *Discurso histórico-jurídico* (1761) en 10 de junio de 1757 (Bravo de Lagunas 1761a: 272). Es posible por ello que las obras de reconstrucción del templo de San Lázaro y del hospital hayan concluido en esta fecha.

⁴³⁴ Tras el terremoto, los descuentos que el Estado Político hace de las contribuciones censales para impulsar la reconstrucción de la ciudad, es aprovechado por el Estado Eclesiástico, el cual solicita abolir todas sus contribuciones de obras pías y rentas por *enfiteusis*. Según el virrey: “...suplicó inmediatamente el Estado Eclesiástico... y exforzó su defensa como le convenia. La matheria hera de suma entidad, me hazia repugnancia la aniquilazion que se solicitaba de las obras-pias, y delas renttas de Yglesias, Monasterios y Hospitales, objetos de venerazion, y que se lleban nuestra Catholica piedad...”. Manso de Velasco 1761: 107.

A pocos años de su ascenso como parroquia (1736) y en medio de una “desolación universal”⁴³⁵, el testimonio de Pedro José Bravo de Lagunas, entonces Oidor Jubilado de la Real Audiencia, otorga a San Lázaro el mérito de ser el primer templo restituido de Lima gracias a las limosnas de su párroco y de su feligresía:

Pero la Divina mano en cuya potestad esta la tierra, y excita en ella utiles Rectores al tiempo que convienen **dio el Curato de San Lazaro al Doct. D. Juan Pio**, que convirtió en utilidad de su Iglesia, los proventos del beneficio; y su propio caudal. Y á una Parroquia, que antes fue la mas desvalida, y **obligó al zelo de los Mayordomos del Hospital** (segun enuncia el Real despacho) á solicitarle Cura, se lo dio tal la providencia, que **fue la primera entre las arruinadas, que se vio repuesta en lo interior y exterior á mayor hermosura; y en alajas de plata, Ornamentos, con quanto toca á la decencia del Divino culto, servida con mui pulido aseo**⁴³⁶.

Divorciado su régimen administrativo y económico del hospital de leprosos, luego de una dependencia de 167 años, la parroquia asume las cuentas y elecciones de las mayordomías de los cultos titulares de Nuestra Señora del Buen Suceso y de la Purísima Concepción, mientras las distintas advocaciones y cultos del templo quedan a cargo de sus cofradías, las cuales apuntalan hasta este momento la economía del hospital por encima de los 2 300 pesos anuales que subvenciona el Patronato Real, monto que hasta 1761 es el segundo más bajo entre los cinco hospitales de Lima⁴³⁷.

La atmósfera viciada tras los eventos de 1746, la autonomía otorgada a la iglesia de San Lázaro y la *mudanza* de las limosnas que su feligresía deposita para el rápido erguimiento y arreglo del templo, desatan una convivencia de tensiones y rivalidad entre la parroquia y el hospital, a partir de la cual surgen dos manifestaciones públicas. La una religiosa, por el jesuita Juan Sánchez, “...en nombre de la Hermandad del Hospital, su Mayordomo D. Andrés Céspedes”⁴³⁸, publicada en 23 de abril de 1758; y la otra política, por Pedro José Bravo de Lagunas, en 1761.

De la primera, uno de los discursos probabilistas y de oratoria sagrada más resonantes del siglo XVIII limeño, el párrafo “MANSIONEM APUD eum faciemus” (o *Haremos morada en él*), basado en el evangelio de Juan, el autor sostiene un discurso en el cual propone la dicotomía del *templo* (o *morada*), como lugar de *culto* a dios, y de *socorro* al pobre:

⁴³⁵ *Ibíd.*

⁴³⁶ Bravo de Lagunas 1761a: 161.

⁴³⁷ Manso de Velasco 1761: 56v-59.

⁴³⁸ Inscrito en la portada del *Sermón* de Andrés Sánchez (1758).

Templo, que para que se haga presente el espíritu, necessita de sugetar sus luzes á un Dios que asegura, que el mismo es quien habita en la Casa, donde el Pobre se hospeda⁴³⁹.

Sus comparaciones dan paso a otras analogías místicas entre el hospital y la morada, identificados en Jesucristo y el pobre, respectivamente:

...que quando de cada Pobre hace un Jesu-Christo, de cada Hospital, hace un Templo. Y assi dolientes miserables, que ocupais esse Templo en que Christo ha fixado su Morada, no teneis que temer, se niegue la piedad á vuestro alivio⁴⁴⁰.

Las disertaciones del jesuita defienden la unidad consustancial entre el hospital y el templo, pero identifica en ellos fines diferentes, correspondientes a dos facetas de Cristo, una protectora y la otra redentora:

Si Alma santa, te combida Christo al Hospital, para recibir entre Enfermos las pruebas mas eficaces de tu fineza; porque **no necessitando en su Persona de los Cultos que se le consagran en el Templo**, necessita en sus miembros de los socorros que se le hace en el Hospital. **Pues si en el Templo es un Dios Monarca, que ocupa la Magestad de un Solio, en el Hospital es un Dios doliente, que yace en los desaliños de un Lecho: *In Infirmaria jacet*. Si en el Templo es un Dios cercado de gloria, en el Hospital es un Dios penetrado de angustias: *Ibi angustiat*. Si en el Templo es un Dios que recibe adoraciones, en el Hospital es un Dios que padece tormentos: *Ibi torquetur*. Si en el Templo es un Dios que reparte mercedes, en el Hospital, segun la tierna expression de Saliano, es un Dios que mendiga limosnas: *Christus in omnium pauperum necessitate mendicat*⁴⁴¹.**

Sánchez sostiene que sus diferencias en la vida institucionalizada o terrenal, son por lo tanto complementarias. Mientras el ejercicio de la Misericordia se da en el hospital, el del Sacrificio se oficia en el Templo. El giro que toma este discurso finalmente conduce a la superioridad de la misericordia hospitalaria, bajo el formulismo teológico: *Misericordiam voto, et non Sacrificium* (Prefiero la misericordia al sacrificio)⁴⁴²:

O Dios mendigo en los Hospitales! Ya no me admira, quieras mas ser hallado en el Hospital, que en el Templo; ya no me admira, prefieras a los obsequios [p. 29] que se consagran á tu honor, las obras que se hacen con el Enfermo; ya no me admira, antepongas á las Victimas que te ofrece la Religion, las acciones en que se exercita la Caridad; ya no me admira asegures, te gana mas el agrado la Misericordia, que el Sacrificio: ***Misericordiam voto, et non Sacrificium***. **Pues essa necesidad que padeces en el Hospital, y no padeces en el Templo, te obliga á desear mas los socorros que se hacen al Hospital, que las ofrendas que se consagran al Templo; essa necesidad es la causa, de que te halaguen**

⁴³⁹ Sánchez 1758: 22.

⁴⁴⁰ *Ibíd.*: 25.

⁴⁴¹ *Ibíd.*: 27-28.

⁴⁴² Citas bíblicas en el Antiguo y Nuevo Testamento. Oseas 6: 6; Mateo 12: 7. Nácar 1961: 949, 1014.

mas la complacencia, los cultos que recibes en el Pobre, que los que recibes en tu Persona; y assi, essa necesidad dexa bien á entender, que el Culto que hoy se consagra á tus Aras en la ereccion de este Hospital, es el Culto que mas le agrada; pues es socorro del Pobre que mas lo necessita...⁴⁴³

Sánchez elabora un esquema de argumentos, de principios teológicos a través de metáforas que destacan el rol espiritual del hospital frente al templo de San Lázaro, discurso defensivo que pone en evidencia la competencia generada entre ambos organismos desde su separación en 1736.

En 1761, Bravo de Lagunas, nombrado Juez Protector del Hospital de San Lázaro, publica su *Discurso histórico-jurídico del origen, fundacion, reedificacion...del Hospital de San Lázaro*, texto que inaugura el restituido hospital a partir de una crónica revisionista de su historia, en cuyo capítulo quinto diferencia sus competencias de las de la parroquia, además de reconocer sus méritos independientes:

...el Hospital de *San Lazaro* no es Beneficio, ni ha mudado de naturaleza, porque su Iglesia se hiciesse Parroquia, y Curato, separado del de la Cathedral⁴⁴⁴.

La ereccion de la nueva Parroquia, en nada inmutó la administracion del Hospital que quedó en su anterior independencia...⁴⁴⁵

No obstante, el jurista y asesor del virrey, pese a ser designado para ejercer un papel conciliador entre el hospital y la parroquia, no consigue restituir la competitiva convivencia entre ambas instituciones, prolongadas con el mismo ardor hasta 1795⁴⁴⁶, mientras el templo atraviesa por su período de mayor esplendor, y posteriormente en 1815⁴⁴⁷, siete años antes de su cierre definitivo⁴⁴⁸.

⁴⁴³ Sánchez 1758: 28.

⁴⁴⁴ Bravo de Lagunas 1761: 152.

⁴⁴⁵ *Ibíd.*: 158-159.

⁴⁴⁶ Hasta tal fecha el intercambio de utilidades con el hospital y la falta de una ruptura definitiva, producen pugnas intestinas que rechazan cualquier indicio de *sometimiento* entre una y otra entidad. Por ejemplo, Joaquín Bonet, mayordomo del culto al Santísimo Sacramento (1791-1815), denuncia la potestad que posee la Hermandad del Hospital para vacar su cargo, pese a que su mayordomo Don Domingo Casas de Novoa y el capellán Don José Coreli, impidieron en dos ocasiones el tradicional ingreso de la romería festiva de Cuasimodo, a fin de demostrar que el hospital no se subordina a la parroquia; asimismo, revela la denuncia de herejía que el mayordomo Don Juan Bautista Sarraoa realiza para evadir los gastos de construcción del nuevo altar mayor del templo (1794). Bonet 1808: f. 1-1v, FHPL.

⁴⁴⁷ El registro de los gastos anuales impendidos por culto al Santísimo Sacramento, demuestra que algunas de las obras realizadas durante el período de Bonet han trascendido hasta la actualidad, como el citado Altar Mayor, ordenado en 1794 "á causa de que el que havia era muy viejo y amenazaba ruina" (Bonet 1808: 1v, FHPL), y culminado en 1796, por el cual "En todo el costo pintura, y barnices que tuvo [, se desembolsó] siete mil quinientos / cincuenta pesos - 7.550", "El Camarin de arquitectura y su pintura mil noventa p^s." (*Ibíd.*: 14v), para repositorio de la custodia, y entre otros gastos para ornato y arquitectura efímera, con los cuales alcanza la suma de 12 116 pesos y 6 reales en tal año. Asimismo, durante el régimen del párroco Dⁿ. Anselmo Pérez de la Canal, se encargó fundir una campana a Pedro Espinoza, probablemente el mismo artífice de la campana mayor o *La Cantabria* de la Catedral de Lima, en fechas próximas (San Cristóbal 1992: 166). Esta

Hasta aquí, la serie de acontecimientos e interacciones, tanto institucionales como sociales, inmediatos y posteriores al terremoto de 1746, trazan el lento despegue y la trayectoria institucional de la parroquia, cuyo patrimonio material crece en esta misma medida y se expresa a través de una serie importante de reconstrucciones y adquisiciones, cuyos rastros entre la década de 1740 a 1790, se pueden identificar tanto en los testimonios ya citados, como en los vestigios materiales que subsisten hasta la actualidad, entre lienzos, retablos, mobiliario y arquitectura. En esencia son dos los bienes patrimoniales que identifican esta etapa fundacional: el templo parroquial de San Lázaro y el óleo *El bautismo de Cristo* de Manuel Paz.

3.3 Aproximaciones arquitectónicas y documentales al baptisterio de San Lázaro (1761-1934)

Luego de 439 réplicas hasta 16 de febrero de 1747⁴⁴⁹, pocos templos permanecen erguidos en Lima⁴⁵⁰. Entre las edificaciones que sucumben se incluye la iglesia de San Lázaro.

De acuerdo al *Plano Scenographico de Lima* de Antonio Ulloa y Jorge Juan (1748)⁴⁵¹, documento que el propio Bravo de Lagunas cita en su *Discurso* de 1761⁴⁵² para señalar el estado íntegro del templo y del hospital antes del terremoto, se observa que la estructura original de la iglesia se cimienta sobre una planta basilical de una sola nave y bóveda corrida, con un aparente lucernario sobre el transepto.

lleva inscrita: “SE FVNDIÓ ESTA CAMPANA SIENDO CVRA RECTOR / DE ESTA ICLESIA PARROCHIAL EL D.D.ANSELMO PERES / DE LA CANAL / PEDRO ESPINOSA MEHIZO AÑO DE 1797.

⁴⁴⁸ Mariátegui 1956: 49.

⁴⁴⁹ Según conteo de Llanos y Zapata 1747: 21.

⁴⁵⁰ “Y en medio de tanto estrago experimentado allí, y padecido en Lima permanecen en esta despues de ducientos (sic), y onze años de su ereccion las doze celdas bajas, en que vivieron aquellos doze Varones Apostolicos, que fundaron el convento de San Francisco: y permanece tambien ilesa la Enfermería de San Diego, Fabrica del Venerable Siervo de Dios Fr. Francisco Camacho del Orden de San Juan de Dios; como tambien el hermoso Templo de Trinitarias Descalzas, y las sumptuosas Capillas (assi por sus fabricas, como por la riqueza de sus adornos) de la Soledad, el Milagro, y Loreto”. Llanos y Zapata 1747: 22.

⁴⁵¹ Autores que toman de referencia uno de los planos de Pedro Nolasco Mere (1685), al cual incorporan el damero del barrio de San Lázaro, apuntado años antes del terremoto.

⁴⁵² Según cita 121: “Vease el veraddero plan de Lima, en la relacion del viage á la America Meirdional escrito por D. Antonio Ulloa. tom. 3. p. 2. f. 58”; llamado de: “A este fin se fabricó el Hospital de San Lazaro de Lima: haciendo frente su Iglesia al sitio del gran arco, que es entrada al puente de el Río Rimac, que corta, y aparta la poblacion de el Arrabal, mucho menos habitado por aquel tiempo: “. Bravo de Lagunas 1761: 59.

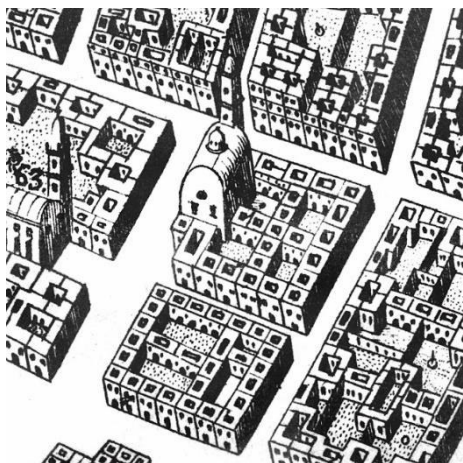


Fig. 19. Detalle del templo de San Lázaro, en el *Plano Scenographico de Lima*, publicado por Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1748), tomado de uno de los planos de Pedro Nolasco Mere (1685), en el cual incorpora el damero del “barrio de San Lázaro”, apunte que realiza antes del terremoto de 1746.

coinciden en representar una cúpula central, lo que da sentido a la figura de un hombre que ingresa por la puerta lateral del templo (fig. 21) , asimismo, ninguno de los registros representa capillas laterales, consideramos por ello que la construcción de dos naves secundarias formaron parte del nuevo diseño, el cual privilegia el establecimiento de cuatro capillas con bóvedas propias, en concordancia con las recomendaciones de Godin: “...y que **sola tál, quál Iglesia tenga tres Naves, por estar estas fabricas muy expuestas á arruynarse, y á arruynar**”⁴⁵⁴.

Posee además una torre-campanario, cuyo dibujo axonométrico proyecta a tierra un adelantamiento sobre la traza frontal de su portada, e indica su adosamiento al lado izquierdo del templo (fig. 19). El aparente *adelantamiento* de la torre-campanario, y la *irrupción* de viviendas en el frontis del templo, no son sino inexactitudes de dibujo si se toma en cuenta que la traza del templo se define hasta la actualidad por su portada de granito (1628) y su frontispicio (fig. 20), la misma que cortan la calle de San Lázaro⁴⁵³.

Tanto el plano de Ulloa como el lienzo anónimo *La procesión del desagravio* (ca. 1716)

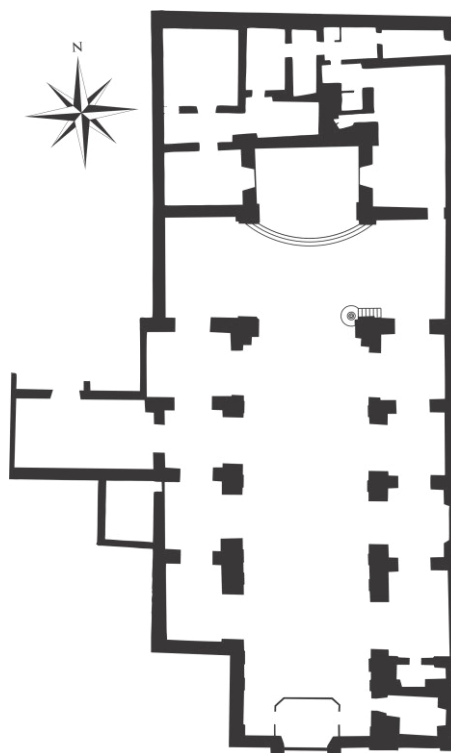


Fig. 20. Planta baja de la iglesia de San Lázaro, cuya estructura trazada entre 1747 y 1757, conserva su originalidad desde las primeras capillas laterales hasta el altar mayor. Levantamiento realizado por la Municipalidad Metropolitana de Lima (1999). Edición digital: Omar Esquivel.

⁴⁵³ Actualmente cuadra 3 del jirón Trujillo, Cercado de Lima.

⁴⁵⁴ Llanos y Zapata 1747: 11.



Fig. 21. Anónimo. *La procesión del desagravio* (detalle de 46,6 x 67,7 cm.). Ca. 1716, óleo sobre tela, 274 x 213 cm., Salón principal de la Hermandad del Santo Cristo Crucificado, Iglesia Santa Liberata del Rímac, Lima. Fotografía: Omar Esquivel.

El templo de San Lázaro, renovado con aires de exclusividad gracias a sus nuevas capillas laterales, genera espacios de culto y cónclave social de sus diversas cofradías sobre las cuales, dadas las condiciones históricas anteriormente citadas, recaen las principales donaciones y encargos de obras escultóricas y pictóricas de culto secular. No es coincidencia por ello que en 1794, cuarenta y ocho años después del terremoto, se atienda el reemplazo del altar mayor "á causa de que el que havia era muy viejo y amenazaba ruina"⁴⁵⁵, año tardío respecto al restablecimiento del templo en 10 de junio de 1757 de acuerdo a Bravo de Lagunas, quien además señala sobre la envergadura del nuevo modelo:

[La Iglesia de San Lázaro] fue la primera entre las arruinadas, que se vio repuesta en lo **interior** y exterior á **mayor** hermosura; y en alajas de plata, , con quanto toca á la decencia del Divino culto, servida con mui pulido aseo⁴⁵⁶.

En tal sentido podemos sostener que dicha suntuosidad o *mayor hermosura* también forma parte de los principios de embellecimiento del baptisterio, uno de los espacios sacramentales que define la investidura parroquial del templo de San Lázaro, y sitio para el cual se encarga a Manuel Paz la pintura *El bautismo de Cristo* (1749).

El templo de San Lázaro ha sufrido una larga serie de modificaciones que dificultan reconocer el lugar e infraestructura original que tuvo su baptisterio. A través del siguiente estudio documental y estructural de los componentes materiales del templo, planteamos la hipotética configuración espacial que definieron los caracteres formales de *El bautismo de Cristo* de Manuel Paz.

⁴⁵⁵ Bonet 1808: 1v, FHPL.

⁴⁵⁶ Bravo de Lagunas 1761a: 161.

3.4 *El bautismo de Cristo en el baptisterio de San Lázaro (1749)*

El área actual del baptisterio ha sido alterada por diversas obras constructivas a lo largo del tiempo. En su condición actual resulta imposible que el ancho del lienzo (431 cm.) ingrese en un área reducida de 280 x 280 cm. (fig. 23). Entonces cabe preguntarse ¿dónde estuvo situado el baptisterio originalmente? El inventario más antiguo conocido de 1848 ordena y señala indirectamente la organización del templo en: *Iglesia, baptisterio, coro-alto, puertas y torre*⁴⁵⁷. Su desarrollo de interior a exterior y de primera a segunda planta, sostiene al igual que otros inventarios modernos (de 1877 y 1912) que la ubicación del baptisterio estuvo en el interior del templo y cerca de su ingreso principal.

De acuerdo al registro cartográfico de Ulloa y al lienzo *La procesión del desagravio* (ca. 1716)⁴⁵⁸, desde principios del s. XVIII la planta del templo de San Lázaro solo ha contado con una sola torre al este, mientras el área oeste permanece ocupada por viviendas, probablemente construidas luego de disolverse el antiguo hospital en 1645.

Debe advertirse además que el autor pinta un vano de ventana en el muro este del campanario. De acuerdo a la disposición arquitectónica del templo, este es el único lado que permite el ingreso directo de luz matinal según la trayectoria eclíptica del sol y de su exacto alineamiento con el norte, el cual hasta la actualidad forma parte del diseño de su actual torre luego de reconstruirse en 1944, pero que hoy luce tapiada con hormigón debido a los continuos hurtos del patrimonio material del templo.



Fig. 22. Vista del baptisterio de la iglesia de San Pedro Mártir de Juli. Nótese la relación escénica y axial entre el lienzo anónimo del *bautismo*, la pila bautismal y la escultura dorada de una paloma colgante. Fotografía: Sandra De la Cruz.

⁴⁵⁷ Estadística de Lima, exp. 63, f. 6-7v. Archivo Arzobispal de Lima.

⁴⁵⁸ Anónimo. *La procesión del desagravio*. Ca. 1716, óleo sobre tela, 274 x 213 cm., salón principal de la Hermandad del Santo Cristo Crucificado, iglesia Santa Liberata del Rímac, Lima.

Del mismo modo que el sol ilumina de este a oeste el baptisterio del templo de San Pedro Mártir en Juli (fig. 22)⁴⁵⁹, del de *Huérfanos* en Lima, del de Nuestra Señora de la Asunción en Chivay, o en general cualquier baptisterio andino según se representa a la tinta en la *Nueva Corónica* (fig. 23), el ingreso de luz a través de la ventana del baptisterio de San Lázaro corrobora que su funcionalidad simbólica forma parte de la concepción plástica de *El bautismo de Cristo* de Manuel Paz.

Según el inventario de 1912, el baptisterio, además de contener el “cuadro grande del /Bautismo”⁴⁶⁰ de Manuel Paz, tiene “en la **puerta**...dos cuadros al óleo”⁴⁶¹. Puede sostenerse por ello que el único lugar con acceso a través de una puerta es la base de su torre-campanario: su actual baptisterio.



Fig. 23. Guamán Poma de Ayala (atrib.). *Sacramento del bautismo* (folio 627). Ca. 1615, dibujo en tinta, 21 x 29 cm., Biblioteca Real de Copenhagen, Dinamarca.

Aunque nuestras observaciones y los documentos nos conducen aparentemente al punto inicial, definen que el problema se debe derivar a identificar las secuencias constructivas del baptisterio y de la torre-campanario, a fin de forjar una noción sobre las condiciones dimensionales y estructurales, y a la forma de compromiso que dieron sentido al encargo de *El bautismo de Cristo*.

⁴⁵⁹ Dicho transparente se impone a través de la robusta mampostería lítica del frontis del templo.

⁴⁶⁰ Bonet 1808: f. 28, FHPL.

⁴⁶¹ *Ibíd.*

Diferentes pérdidas del enlucido de los muros de la torre-campanario de San Lázaro, permiten identificar una cronología constructiva. En general, las muestras arquitectónicas más antiguas corresponden a los muros estructurales del templo, elaborados con piezas de adobe de 40 a 50 cm. de largo y 15 cm. de alto. Los muros laterales poseen un espesor relativo de 85 cm. y los centrales de 147 a 165 cm.⁴⁶², equivalentes a 1 y 1^{3/4} de vara castellana, respectivamente (sombreados de negro en la figura 24).

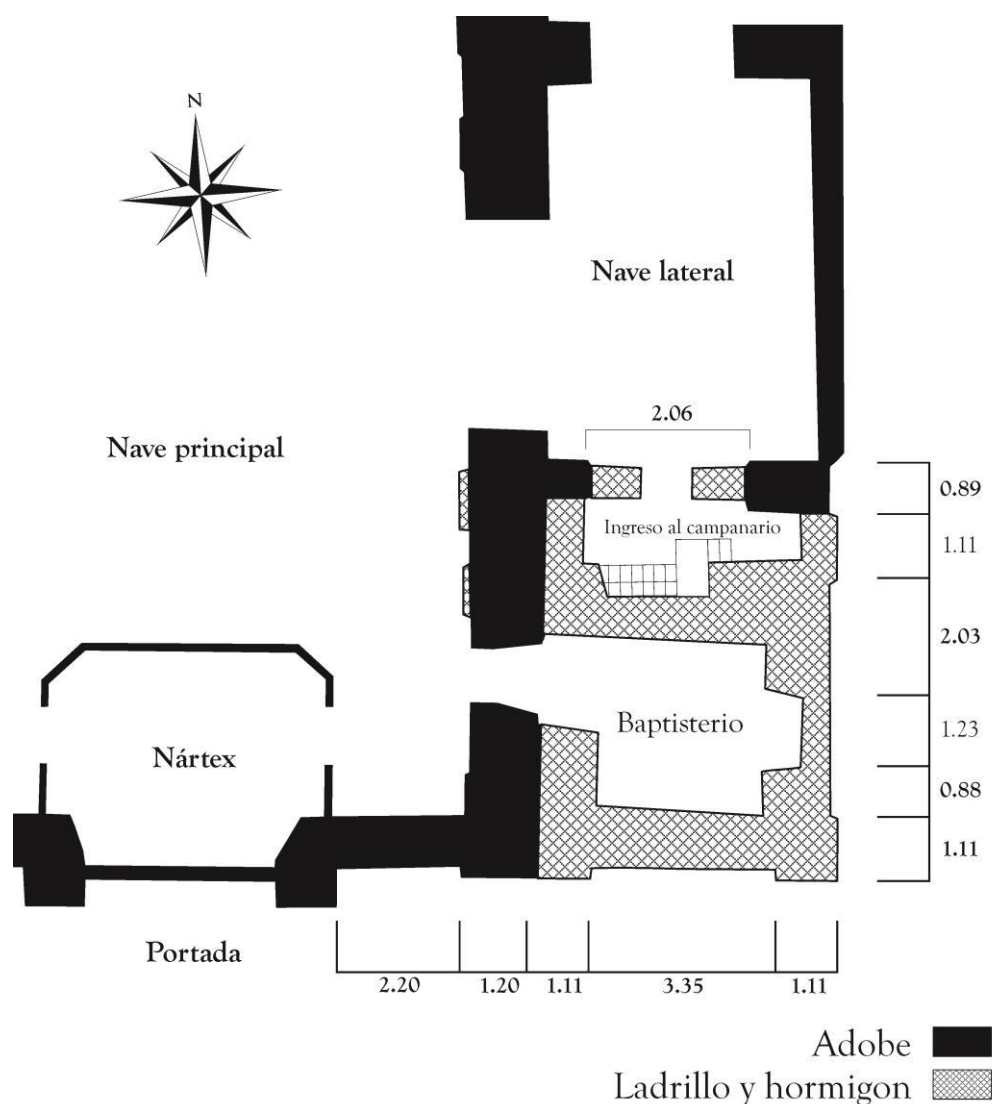


Fig. 24. Planta baja del actual baptisterio de la Iglesia de San Lázaro donde se señalan las diferencias del material y la antigüedad que lo constituye. Este esquema ha sido adaptado de acuerdo a los planos levantados por la Municipalidad Metropolitana de Lima (1999). Elaborado digitalmente por: Omar Esquivel.

⁴⁶² Esta medida se amplía según su cercanía a la portada del templo.

De acuerdo a nuestro análisis y respaldo documental, la torre-campanario pertenece al templo de San Lázaro al menos desde 1683⁴⁶³. El plano publicado por Antonio Ulloa en 1748, corrobora que el levantamiento de una torre-campanario culmina antes del terremoto de 1746. Tras este suceso, se reconstruye otro campanario que permite la fundición de dos campanas a Marcos Mexía en 1775, una adicional anónima en 1790, otra a Pedro Espinosa en 1797 y finalmente la más grande, desaparecida e inventariada en 1877⁴⁶⁴. Según el registro de Mariátegui, en 1809 Matías Maestro se encarga de una serie de refacciones de la torre y la portada, probablemente las que se evidencian en la estampa de Del Riviere que Atanasio Fuentes incluye en su *Estadística general...* (1858) donde destaca la presencia de un cimborrio con chapitel rematado de diamantes en sus esquinas, la cual continúa de pie en 1861 cuando Guillermo Tasset la pinta en su gran lienzo *Panorámica de Lima*⁴⁶⁵, hasta 17 de enero de 1881 cuando el ejército chileno la destruye⁴⁶⁶. En 1898 se vuelve a erigir, según un nuevo modelo sin chapitel, con cúpula, óculo y linterna.

Desde las primeras décadas del s. XVIII hasta 1934, los cuatro desplomes conocidos de la torre-campanario impulsan el robustecimiento de su base (o baptisterio)⁴⁶⁷, la cual resiste el terremoto de 24 de mayo de 1940 y a la vez posibilita la remodelación de los cuerpos superiores, hasta ahora vigentes⁴⁶⁸.

La evidencia material delata que el diseño de la actual planta de la torre-campanario está divorciada de la planta original del templo⁴⁶⁹, de aquí su ruptura con el trazo del muro este (fig. 24). El diseño de la torre campanario y del baptisterio durante el inventario de 1912, por lo tanto debía poseer un área cuadrada de 435 cm. por lado, y un vano de 270 cm. de alto que permitiera el ingreso y colgado del lienzo, características que se pueden extrapolar hasta el s. XVIII, especialmente entre 1747⁴⁷⁰ y

⁴⁶³ Según citamos líneas arriba, a partir de la fundición de la campana más antigua de Meléndez en 1683.

⁴⁶⁴ “Tiene una sola Torre con seis campanas buenas / siendo la una grande y las demas medianas”. *Estadísticas de Lima*, Leg. 6, Exp. 63, fols. 7, AAL).

⁴⁶⁵ Elaborado entre París y Lima en 1871 y presentada en la Exposición Nacional de 1872. Coloma 2002: 450

⁴⁶⁶ Mariátegui 1956: 50 y Angulo 1917: 309.

⁴⁶⁷ Mariátegui 1956: 50. Según el historiador es una obra realizada por el ingeniero Emilio de Troyer por un costo de 3600 soles. Este dato sin embargo adolece de fuente documental.

⁴⁶⁸ Ejecutado durante la década de 1940 por el párroco Alfonso Ponte y el Vicario Cooperador Eugenio Mosquera. *Ibíd.*

⁴⁶⁹ Asimismo, según el historiador Domingo Angulo, el estilo ornamental de la torre campanario no guarda armonía con el templo, excepto “si hubiese seguido en las pilastras el mismo orden arquitectónico, y si se le hubiera dado al conjunto mayor elevación”. Angulo 1917: 309.

⁴⁷⁰ En 16 de febrero cesan las réplicas del terremoto de 1746 y se declara el bando de “Fabricas de Iglesias, Conventos, Casas, y Rebaja de Censos”. Llanos y Zapata 1747: 21, 16.

1757, tras reconstruirse el templo con las nuevas bóvedas laterales. A través de las figuras 25 y 26 podemos tener una noción aproximativa del plano y vista transversal del baptisterio.

Las repetidas reconstrucciones de la torre-campanario, el robustecimiento de los muros del baptisterio en 1934, el tapiado de su ingreso norte hacia el templo y la instalación de una escalera hacia la segunda planta (fig. 23), son los factores que alteraron el baptisterio y motivaron el traslado del lienzo *El*

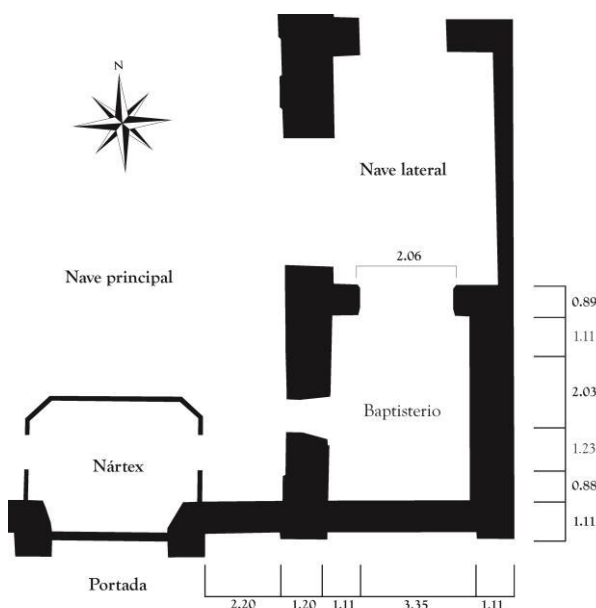


Fig. 25. Plano hipotético del baptisterio y torre-campanario de la iglesia de San Lázaro durante 1749. Este esquema ha sido adaptado de acuerdo a los planos de la Municipalidad Metropolitana de Lima (1999). Dibujo digital por: Omar Esquivel.

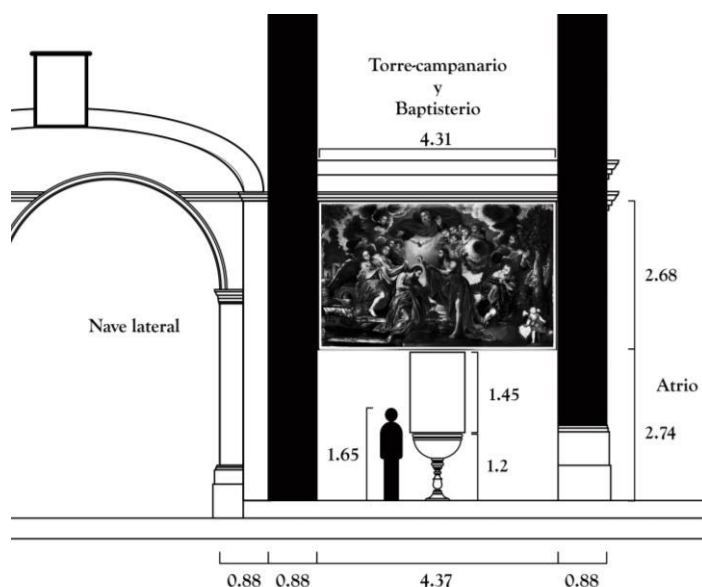


Fig. 26. Hipotético corte transversal (Sur-Norte) del baptisterio y de la nave lateral del templo de San Lázaro con el lienzo *el Bautismo de Cristo* de Manuel Paz colocado sobre la altura del vano y en eje a la pila bautismal. Este esquema ha sido adaptado de acuerdo a los planos de la Municipalidad Metropolitana de Lima (1999). Dibujo digital por: Omar E.

bautismo de Cristo a la puerta de la capilla del Sagrado Corazón de Jesús⁴⁷¹, en donde permanece hasta 2015, antes de ser restaurado.

El examen de la forma de compromiso demuestra que el lienzo de Manuel Paz es una obra estrechamente vinculada a la reconstrucción del templo de San Lázaro luego del cataclismo de 1746. Expresa un periodo fundacional y de resurgimiento económico de la parroquia, suministrada por una

⁴⁷¹ Erigido e inaugurado en 5 de julio 1925 por el arzobispo de Lima Emilio Lissón, el párroco de San Lázaro Fray Vicente Vidal, los padrinos Augusto B. Leguía y Beatriz Normand, y los Presidentes de las Asociaciones de Señoras y Caballeros del Sagrado Corazón de Jesús, María de Ugarte y Juan Sarmiento. Dato extraído de la placa recordatoria instalada en el interior de la capilla.

feligresía vinculada a la corte del Virrey y al clero secular que apuntala el despegue de su economía independiente del hospital de leprosos.

De acuerdo a los inventarios de 1848, 1877 y 1912, y a la fecha de elaboración del lienzo en 1749, *El bautismo de Cristo* es una de las primeras obras pictóricas de mayor envergadura de la recién nominada parroquia de San Lázaro, encargada bajo la necesidad de impartir el sacramento bautismal dentro de su investidura como nueva autoridad secular de Lima. Los motivos que originan el encargo del lienzo son por ende intrínsecos a la reconstrucción del templo, y por ello a su baptisterio.

La altura del muro del baptisterio, según examinamos, se determina según la altura de la nave y de las capillas laterales. Sus 5.42 m. de alto y los 4.35 m. de ancho de uno de sus muros determinan el área que Manuel Paz dispone para su lienzo del *bautismo*, la cual calza exactamente en la mitad superior del testero.

Dentro de este marco visual la obra genera dos hemisferios en el espacio del baptisterio: uno pictórico, en el cual se representa la escena bíblica del bautismo, y otro fáctico donde se desenvuelve el rito bautismal. La virtualidad escenográfica del baptisterio y la propuesta de Paz establecen entonces un correlato entre el bautismo bíblico y la práctica cotidiana de este sacramento.

La proporción de la figura humana en el lienzo depende de su relación con las dimensiones del baptisterio, principio que tiene por evidencia los tamaños de Cristo y de Juan el Bautista (1.65 a 1.70 m., aprox.), concebidos con la mayor longitud posible y en posturas que no trasgredan su convencional estructura compositiva. El naturalismo de la “escala monumental”⁴⁷² que persigue el pintor constituye entonces un principio estético-funcional que busca un paralelismo entre su origen bíblico con el ejercicio cotidiano del bautismo. A la vez que conmemora la institucionalidad de este sacramento celebra la autoridad secular de la parroquia de San Lázaro, de aquí que hasta 1877 el baptisterio alberga además de una pila bautismal de bronce y una *concha de plata*, los registros y *buenas memorias* fundacionales de la parroquia:

⁴⁷² Según Charles Bouleau la *escala monumental* es un principio en el hombre mediante el cual sus creaciones buscan de manera constante una referencia a: “...la unidad del yo, y más exactamente hacia sus propias dimensiones, las figuras que ve a una cierta distancia sobre un monumento”. Bouleau 2006: 15.

Una pila con taza de bronce y base / de piedra. [...]
Una concha para bautisar de plata. [...]
Un cuadro grande del Bautismo de / Jesucristo en el Jordan.
Un cuarto de archivo que contiene un / almario ó depósito de todo lo
perteneciente / á Escrituras, fundaciones y buenas me/morias dela Parroquia

Lima Febrero 28 de 1877⁴⁷³

El compromiso formal e histórico de *El bautismo de Cristo* con el baptisterio de la iglesia de San Lázaro permite entonces definir su origen y finalidad monumental, el cual otorga un importante punto de partida para el análisis de sus componentes plásticos e iconográficos.

⁴⁷³ Alvarado 1878: 8v-9.

CAPÍTULO IV

El esquema significativo del bautismo en Europa y América. Origen y trayectoria de las convenciones formales que anteceden a *El bautismo de Cristo* (1749)

No se puede hacer juicio estético de una obra de arte sin por lo menos tener una noción clara de los referentes visuales que preceden y emplea un autor durante su tiempo de actividad. Situar la obra en una diacronía de imágenes que representan el mismo motivo, permite identificar en el diverso fenómeno de variantes que proponen sus autores, una secuencia de aportes plásticos e iconográficos, los cuales en diversa medida logran revelar las necesidades estéticas de un periodo histórico a otro.

El estudio cronológico del tema del bautismo en la pintura de Europa y América, permite identificar el tipo de relaciones formales que establece el hábito compositivo de este tema con el *bautismo* de Paz.

4.1 Frecuencia de uso y contexto material del tema del bautismo en la pintura virreinal

En la pintura virreinal, el *bautismo* es un tema poco frecuente si tomamos en cuenta las dominantes imágenes de la Pasión, de la vida y efigies de la Virgen, de Santos, de alegorías y de escenas del antiguo testamento. Su representación como parte de alguna serie sobre la vida del Bautista o de la vida pública de Cristo, también puede ser independiente, vinculada a la parafernalia sacramental de un baptisterio.

De las 36 estructuras del *bautismo* que hemos examinado provenientes de Europa y América (México y Perú)⁴⁷⁴, mientras 11 pertenecen a un baptisterio, 10 son

⁴⁷⁴ La cantidad de 36 corresponde al número de *esquemas significantes* analizados y graficados estructuralmente en este capítulo. El número total de obras recopiladas del *bautismo*, sin embargo es de 46.

de devoción particular, 8 son imágenes centrales de retablos, 4 forman parte de las escenas de la Pasión de Cristo, y 3 de escenas hagiográficas del Bautista.

De las 11 destinadas a baptisterios, entre ellas la obra de Manuel Paz, 6 son pinturas virreinales, por lo que el sentido de pertenencia entre las imágenes del *bautismo* y un baptisterio en el contexto americano sostienen un lazo de correspondencia y funcionalidad ritual.

La atención que el comitente y el pintor americano dedican a una imagen del *bautismo* centralizada en un baptisterio, hace de ella un encargo exclusivo con relativa autonomía compositiva si se compara con el convencionalismo del resto de las obras examinadas, entre las que destacan el lienzo elaborado por Quispe Tito para la serie de la vida de este santo en la iglesia parroquial de San Sebastián en Cusco⁴⁷⁵ y *El bautismo de Cristo* de Manuel Paz en la iglesia parroquial de San Lázaro de Lima.

Transmitidas de una generación a otra a través de localidades y estilos, las variantes en la sintaxis simbólica y compositiva del *bautismo*, trazan una secuencia de reelaboraciones, donde las mínimas diferencias delatan las inquietudes expresivas e intelectuales de sus autores, a su vez aportantes de la identidad plástica local a la que pertenecen.

4.2 El esquema signifiante del bautismo en la historia de la pintura de Europa y América

La esencia formal del *bautismo* se ha definido por un orden abstracto y una relación interna de sus elementos figurativos y simbólicos, estructuras compositivas presentes en cada una de las 36 pinturas del *bautismo* que examinamos en este acápite⁴⁷⁶ y que sostienen al análisis de la obra de Manuel Paz.

La lectura cronológica de estas, a las cuales también llamamos *esquemas signifiantes*, nos sirve para identificar patrones comunes en su dinámica de constantes y variantes en el arte occidental; en Europa, desde sus primeras representaciones paleocristianas⁴⁷⁷, murales románicos⁴⁷⁸, mosaicos bizantinos⁴⁷⁹, frescos

⁴⁷⁵ Siniestrada en un reciente incendio en 16 de setiembre de 2016.

⁴⁷⁶ La cantidad de 36 corresponde al número de *esquemas signifiantes* analizados y graficados estructuralmente en este capítulo. El número total de obras recopiladas del *bautismo*, sin embargo es de 46.

⁴⁷⁷ Por ejemplo: Anónimo. *El bautismo de Cristo*. S. II, fresco, triso en las catacumbas de San Pedro y San Marcelino, Lazio, Roma.

⁴⁷⁸ Por ejemplo: Maestro de Navasa. *El bautismo de Cristo*. Ca. 1200, fresco, intradós de la cripta de San Ramón en la Catedral de San Vicente, Roda de Isabena, España.

tardomedievales, óleos renacentistas, manieristas y barrocos; y en América, a través de las propuestas del novohispano Juan Correa (ca. 1670-1690), y de los peruanos Luis de Riaño (1626), Juan Diego Cusi Guamán (s. XVII), Diego Quispe Tito (1663), un maestro anónimo del Cusco (s. XVIII) y Manuel Paz (1749).

En este propósito, el uso de gráficas nos permiten extraer, identificar e ilustrar los *esquemas significantes* de las obras más representativas, las cuales graficamos en forma de espectros, desvinculados del efectismo óptico que las caracteriza a partir del Renacimiento, con el fin de aproximarnos al concepto básico de su estructura creativa e intenciones de movimiento sobre sus ejes bidimensionales.

4.2.1 Forma primaria del *esquema signifiicante del bautismo*

El bautismo de Cristo según la iconografía cristiana occidental, es un tema basado en las escrituras de Mateo, Marcos, Lucas y Juan, cuatro testimonios fragmentarios de la biografía mesiánica de Cristo.

El tema, tanto en pintura como en escultura, ha sido objeto de profundas reinterpretaciones intelectuales y plásticas. Su obediencia a la fuente bíblica ha fluctuado históricamente según las necesidades simbólicas, discursivas y estéticas de cada artista en su tiempo.



Fig. 27. Anónimo. *Relicario de madera con piedras consagradas de Tierra Santa* (detalle de panel en la tapa). Siglos VI-VII, témpera y estofado en madera, 24.1 x 18.4 x 4.1 cm. Iglesia de San Lorenzo en Roma (o Sancta Sanctorum), luego trasladado al Museo del Vaticano.

Desde su conocido origen en el arte paleocristiano (fig. 27), el *esquema signifiicante* del *bautismo* se identifica por la superposición de ocho figuras sobre un fondo de dos campos diferenciados: tierra y cielo. La tierra se divide en dos por el río

⁴⁷⁹ Por ejemplo: Anónimo. *El bautismo de Cristo*. Ca. 1100, mosaico, trompa en la cúpula de la iglesia de la Dormición en Dafni, Grecia.

Jordán⁴⁸⁰, generalmente traza una simetría escenográfica donde Jesús recibe el agua que el Bautista vierte con el brazo extendido.

En el cielo, la figura del Padre Eterno jerarquiza a la del Espíritu Santo, representado como una paloma descendente a través de la línea de horizonte y dirigida a la cabeza de Cristo. Constituyen un eje vertical.

Dos figuras angélicas portadoras de un manto blanco en una ribera y dos figuras apostólicas forman parte esencial de su *esquema*, hasta que en el periodo renacentista quedan omitidas, especialmente estas últimas eliminadas por completo en los siguientes siglos.

La presencia de ángeles, pese a ser considerada por Maquívar elementos sin correlato bíblico y representación alegórica de los diáconos asistentes del rito bautismal bizantino⁴⁸¹, posee un sentido prefigurativo de la Pasión, según comprobaremos en nuestro último capítulo.

A partir de una de sus primeras representaciones en un relicario de madera elaborado entre los siglos VI y VII, el dogma evangélico se expresa y configura como un signo visual a partir del cual cada artista aborda en su tiempo según la relación de su estilo y las soluciones plásticas que compromete los fines expositivos de cada obra⁴⁸². Así, una hoja de pergamino, un friso, un luneto, una trompa, un panel de retablo, un retablo mayor o uno portátil, una cúpula, o un intradós de bóveda, pueden alterar las relaciones internas del *esquema signifiante* hasta límites insospechados, pero sin por ello disolver su unidad como signo visual⁴⁸³.

Las diferencias entre los diversos planteamientos particulares del esquema del *bautismo* nos sirven para hallar tendencias estructurales diferenciadas entre las obras de los pintores de Europa (Italia y España) y América (México y Perú), entre ellos la del limeño Manuel Paz.

⁴⁸⁰ Durante los primeros siglos del cristianismo, el Jordán se representa alegóricamente como un hombre anciano con un cántaro en la mano, por ejemplo en el mosaico: Anónimo. *El bautismo de Cristo*. S. V, cúpula del Baptisterio Neoniano de Rávena, Italia.

⁴⁸¹ Maquívar 1998: 67, 68, 71. Maquívar 2006: 46, 48, 53.

⁴⁸² De su "forma de compromiso" según Pácht 1993: 33.

⁴⁸³ Ver el apartado 1.2.6 de nuestro marco teórico.

4.2.2 Los bautismos por inmersión e infusión. Los esquemas significantes gótico e italiano

A lo largo del medioevo, el *bautismo* por inmersión emula la escena evangélica de Cristo en el Jordán. Su traslado a la pintura instituye un origen iconológico y *esquema* *significante* donde Cristo es el centro compositivo y simbólico de la imagen.

Basados en una estructura cruciforme, Giotto en Padua (esquema 1)⁴⁸⁴, los hermanos Jaume (esquema 2) y Pere Serra en los pueblos catalanes de Manresa y Huecsa⁴⁸⁵, Masolino (esquema 3)⁴⁸⁶ en la villa lombarda de Varese, y hasta Piero della Francesca (esquema 4)⁴⁸⁷ en el Borgo del Santosepolcro de la Toscana, demuestran que la tradición gótica difundida en toda Europa, representa frontalmente a Cristo en un esquema simétrico que sintetiza el valle del Jordán y enaltece el dominio axial de la trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo, también presente en algunas variaciones excepcionales como la iluminación paisajista de los *Heures de Milán* atribuida a Van Eyck (esquema 5)⁴⁸⁸ o la pintura del ala inferior de un retablo por el Berruguete, en Burgos (esquema 6)⁴⁸⁹. Este último con un *esquema* orientado diagonalmente hacia la figura de Cristo reinante en el panel mayor del retablo, a su vez *pendant* de una *Decapitación del Bautista*, del mismo autor.

Al margen de las variaciones compositivas que exige la forma de compromiso de este conjunto, el renovado espíritu renacentista del Berruguete y del horizonte de pintores europeos al promediar el *Quattrocento*, ya se expresa formal y técnicamente en términos de antropometría y de perspectiva.

⁴⁸⁴ Giotto de Bondone. *El bautismo de Cristo*. Ca. 1305, fresco (n.º 23), 185 x 200 cm. Capilla Scrovegni, Padua.

⁴⁸⁵ Jaume Serra. *Retablo de la Virgen del Comendador*. 1367-1381, tempera y dorado sobre tabla, 346,3 x 321 x 26 cm, Museo Nacional de Arte de Cataluña (proveniente de Monasterio de Santa; Pere Serra. Retablo del Espíritu Santo. 1394, temple sobre tabla. Colegiata Basílica de Santa María en Manresa, Barcelona.

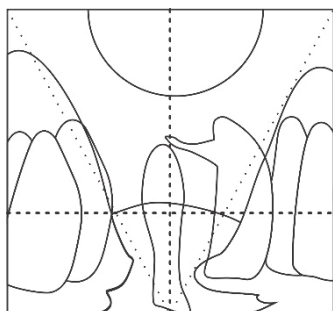
⁴⁸⁶ Masolino da Panicale. *El bautismo de Cristo*. 1435, fresco. Baptisterio en la Colegiata de Castiglione d'Olona, Varese, Italia.

⁴⁸⁷ Piero della Francesca. *El bautismo de Cristo*. Ca. 1448-1450, temple al huevo sobre tabla de álamo, 167 x 116 cm. Galería Nacional de Londres.

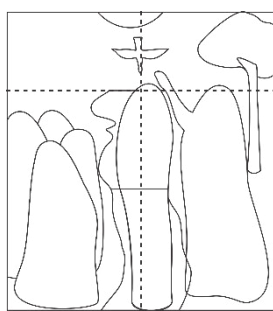
⁴⁸⁸ Atribución hecha en el registro oficial del Museo Cívico de Arte Antiguo de Torino (o Palazzo Madama): Jan van Eyck (atrib.). *El nacimiento del Bautista* (detalle del bautismo de Cristo: 11x4 cm.). En: "Heures de Milán". Ca. 1425, miniatura sobre papel, 20, 3 x 28,4 cm. Museo Cívico de Arte Antiguo, Palacio Madama, Torino.

⁴⁸⁹ Pedro Berruguete. *El bautismo de Cristo*. 1450-1503, temple sobre madera. Panel inferior derecho de un retablo lateral en la Colegiata de Santa María del Campo, Burgos.

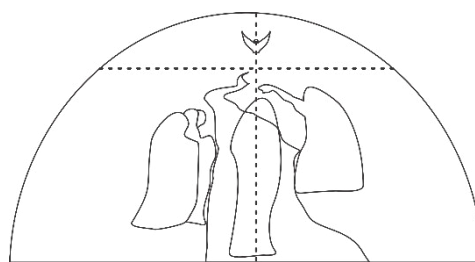
Desde el lienzo del Verrochio (esquema 7)⁴⁹⁰ el *bautismo* por derramamiento o infusión, reemplaza al de inmersión. Un soplo de movimiento recae en la figura de Cristo, enseñanza que en diversas latitudes interpretan sus discípulos Ghirlandaio (esquema 8)⁴⁹¹ y Perugino (esquema 9)⁴⁹² a través de una sutil postura reverencial de Cristo semifrontal o en *serpentinata*, propuesta por Andrea Mantegna⁴⁹³.



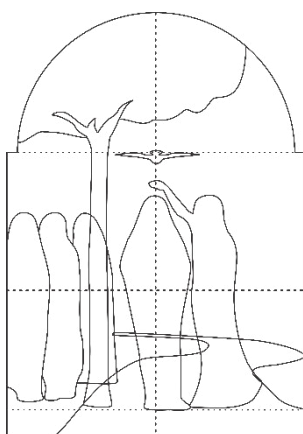
Esq. 1



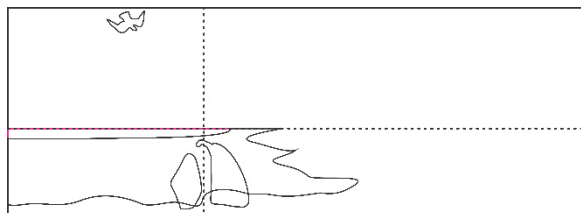
Esq. 2



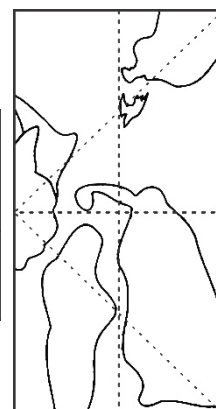
Esq. 3



Esq. 4



Esq. 5



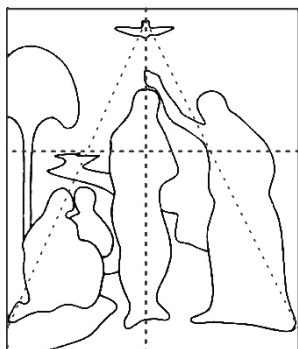
Esq. 6

⁴⁹⁰ Andrea del Verrochio y Leonardo de Vinci. *El bautismo de Cristo*. 1472-1475, óleo sobre tabla, 177 x 151 cm. Galería de los Uffizi, Florencia.

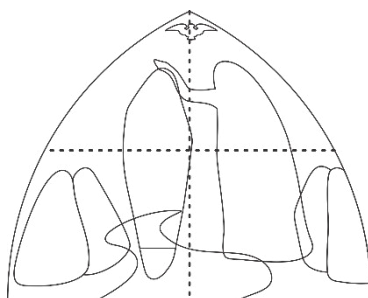
⁴⁹¹ Dos obras suyas: Domenico Ghirlandaio. *El bautismo de Cristo*. Ca. 1473, temple. Iglesia de San Andrés en Campi Bisenzio, Toscana; Domenico Ghirlandaio. *El bautismo de Cristo*. 1486-1490, fresco, 450 cm. ancho. Capilla Tornabuoni, en Santa Maria Novella, Florencia.

⁴⁹² Dos obras: Pietro Perugino. *El bautismo de Cristo*. Ca. 1482, fresco, 335 x 540 cm. Capilla Sixtina, Vaticano; Pietro Perugino. *El bautismo de Cristo*. Ca. 1482, fresco, 335 x 540 cm. Capilla Sixtina, Vaticano.

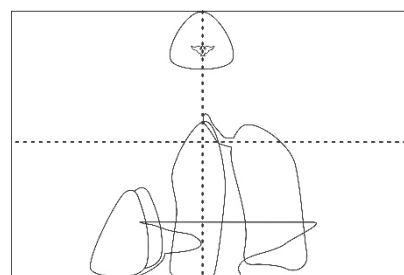
⁴⁹³ Andrea Mantegna. *El bautismo de Cristo*. Ca. 1505, tempera sobre tela, 230 x 176 cm. Capilla de Juan Bautista en la iglesia de San Andrés, Mantua.



Esq. 7



Esq. 8



Esq. 9

En el epílogo del *Quattrocento*, los *bautismos* de Conegliano⁴⁹⁴ y Juan de Flandes (esquema 10)⁴⁹⁵ son coetáneos, mientras uno dota de un tímido movimiento inclinado entre Cristo y el Bautista, más próximo a la estructura triangular o de *compás* que se impondrá en la pintura barroca, el otro conserva la típica frontalidad del *bautismo* por inmersión, al igual que los del Maestro de Frankfort⁴⁹⁶ o Joachim Patinir (esquema 11)⁴⁹⁷, tradición gótica que por influjo renacentista elevan el desafío óptico de representar un descomunal río Jordán, amazónico, en medio de una profunda vista paisajística aérea.

A partir del modelo renacentista por derramamiento, la postura reverencial de Cristo es clave para las reelaboraciones del *esquema signifiante* del *bautismo*. El reto de equilibrar su simetría a lo largo del siglo XVI recibe la atención de Battista Moroni desde Trento (esquema 12)⁴⁹⁸, epicentro del contrarreformismo.

Simplificada la figura de Cristo y del Bautista a una estructura triangular, la obra de Moroni anticipa junto con los óleos de un pintor anónimo novohispano de Puebla (esquema 13)⁴⁹⁹, de Fernández Navarrete (figura 29)⁵⁰⁰ en El Escorial, y un pequeño

⁴⁹⁴ Cima de Conegliano. *El bautismo de Cristo*. 1493-1494, óleo sobre tabla, 350 x 210 cm. Iglesia de San Juan en Bragora, Venecia.

⁴⁹⁵ Juan de Flandes. *El bautismo de Cristo*. 1496-1499, óleo sobre tabla, 186 x 111 cm. Colección de Juan Abelló, Madrid.

⁴⁹⁶ Maestro de Frankfort. *Tríptico del bautismo de Cristo*. 1500-1520, óleo y dorado sobre madera, 169,2 x 213,5 cm. Museo Nacional de Arte de Cataluña.

⁴⁹⁷ Joachim Patinir. *El bautismo de Cristo*. Ca. 1510-1520, óleo sobre tabla de roble, 59,5 x 77 cm., Kunsthistorisches Museum, Viena.

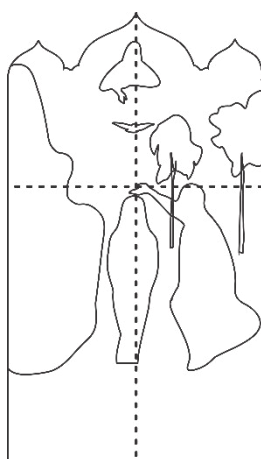
⁴⁹⁸ Giovanni Battista Moroni. *El bautismo de Cristo con donante*. Ca. 1550, óleo sobre tela, 104 x 113 cm. Colección privada.

⁴⁹⁹ Anónimo. *El bautismo de Cristo*. S. XVI, óleo sobre tabla, panel central del retablo mayor de la Parroquia de Santiago Apóstol en Tecali, Puebla, México.

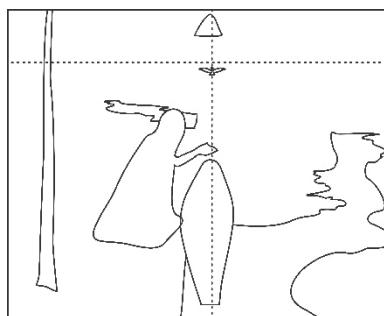
⁵⁰⁰ Juan Fernández Navarrete. *El bautismo de Cristo*. Ca. 1568, óleo sobre tabla, 49 x 37 cm. Museo del Prado, Madrid.

retablo portátil pintado al óleo por el Greco (figura 30)⁵⁰¹, el replanteamiento del *esquema* hacia una estructura de V invertida, o de *compás*. Años después, el famoso *bautismo* del Greco (*esquema* 14)⁵⁰² para la corte de Madrid y una sofisticada versión de Annibale Carracci⁵⁰³, conducen al modelo que resuelve Rubens (*esquema* 15 y figura 28)⁵⁰⁴, propagado ampliamente en la pintura virreinal.

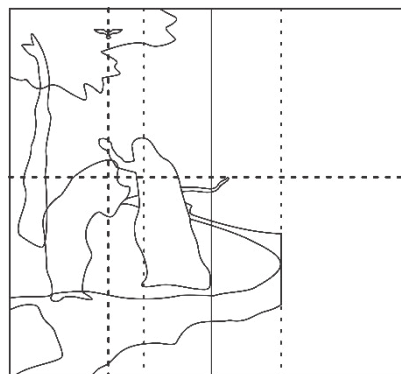
El favorecimiento de una simetría complementaria en la estructura de *compás* se impone sobre la simetría axial que durante el *Quattrocento* centralizaba a Cristo. Renovado el *esquema* *significante* del *bautismo*, abre una vertiente de interpretaciones españolas durante la media del siglo XVII, como los óleos de Ribera⁵⁰⁵, Murillo⁵⁰⁶, Carreño de Miranda⁵⁰⁷ y Antolínez⁵⁰⁸ (*esquemas* 16-19) obras que explotan las posibilidades del *esquema* de *compás* inclinado en un solo movimiento diagonal, o lo que en términos de Wölfflin llama de “formas abiertas”⁵⁰⁹.



Esq. 10



Esq. 11



Esq. 12

⁵⁰¹ Doménikos Theotókopoulos. *El bautismo de Cristo* (hoja de retablo portátil). 1568, tempera sobre tabla, 24 x 18 cm. Galería Estense de Módena, Italia.

⁵⁰² Encargo que realiza para el Colegio de la Encarnación de Madrid, que constaba de 7 lienzos de gran formato: 1 principal y 6 secundarios, entre estos se incluye el bautismo. Doménikos Theotókopoulos. *El bautismo de Cristo*. 1597-1600, óleo sobre tela, 350 x 144 cm. Museo del Prado, Madrid.

⁵⁰³ Lienzo que el autor completa solo en su mitad inferior. Annibale Carracci. *El bautismo de Cristo*. 1584, óleo sobre tela, 383 x 225 cm. Retablo lateral en la iglesia de San Gregorio, Boloña.

⁵⁰⁴ Se conoce hoy la obra gracias al grabado: Willem Panneels. *El bautismo de Cristo*. 1630, aguafuerte, 17 x 14,5 cm. British Museum.

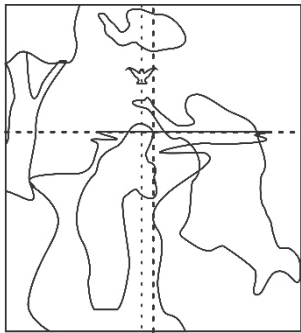
⁵⁰⁵ José de Ribera. *El bautismo de Cristo*. 1643, óleo sobre tela, 235 x 160 cm., Museo de Bellas Artes en Nancy, Francia.

⁵⁰⁶ Bartolomé Esteban Murillo. *El bautismo de Cristo*. Ca. 1655, óleo sobre tela, 233 x 160 cm. Museo Nacional de Berlín.

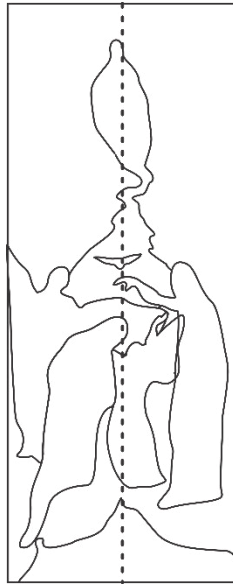
⁵⁰⁷ Juan Carreño de Miranda. *El bautismo de Cristo*. 1614-1685, óleo sobre tela. Baptisterio de la Real Iglesia de Santiago y San Juan Bautista, Madrid.

⁵⁰⁸ José Claudio Antolínez. *El bautismo de Cristo*. 1660-1675, óleo sobre tela, 39 x 30 cm. Museo Hermitage, San Petesburgo.

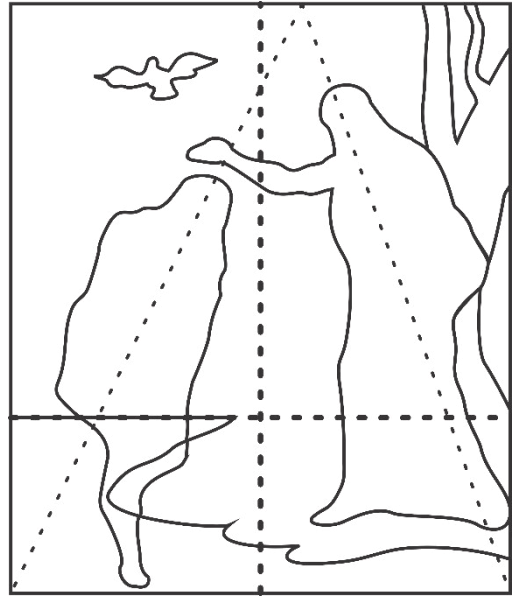
⁵⁰⁹ Wölfflin 1952: 177-194



Esq. 13



Esq. 14



Esq. 15



Fig. 28



Fig. 29

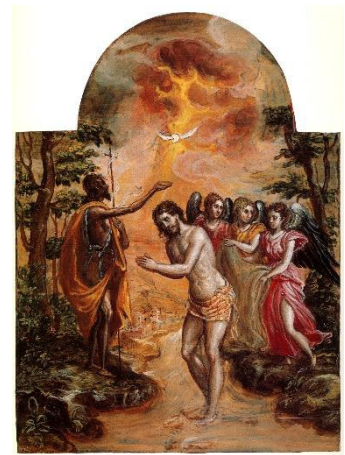
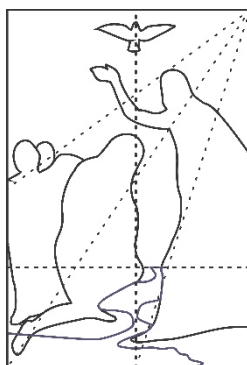


Fig. 30



Esq. 16

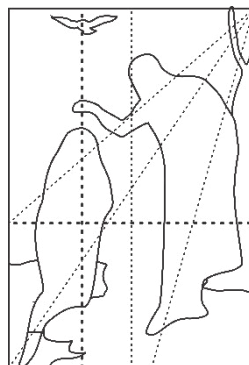


Fig. 17

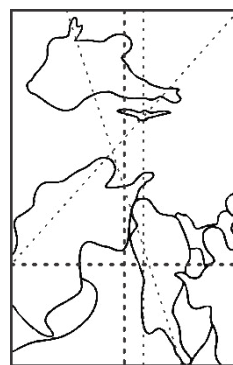


Fig. 18

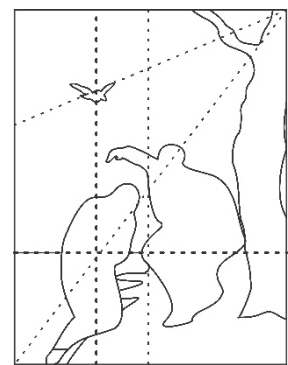


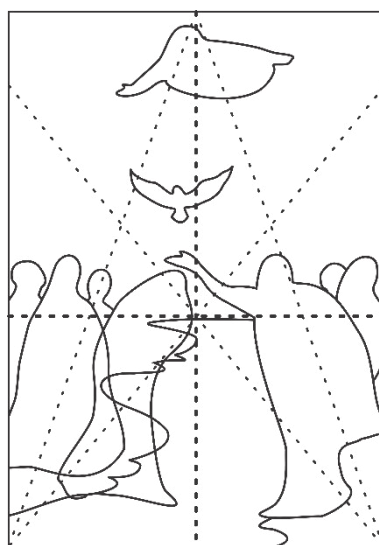
Fig. 19

4.2.3 Los esquemas híbridos o americanos de México y Perú

En paralelo a los *bautismos* del Siglo de Oro, en Nueva España se pintan con un tratamiento anti clásico pero de estricta simetría, como el citado anónimo novohispano del retablo mayor de la parroquia de Santiago Apóstol de Tecali, Puebla⁵¹⁰, cuyo *esquema* de *compás* representa a Cristo con los pies sumergidos sutilmente en el Jordán, rezago bizantino del *bautismo* por inmersión. Su esquematismo y la búsqueda de una estructura de *valle* en perspectiva paisajística, forman la base de los cinco *bautismos* de Juan Correa, el de mayor envergadura, fechado en 1690, *in situ* en el baptisterio de la parroquia de San Francisco de Charcas, en San Luis Potosí⁵¹¹, el único por cierto, comprometido plásticamente con la arquitectura a través de relaciones concéntricas y ortogonales con el baptisterio y su pila bautismal⁵¹², a diferencia de los otros cuatro con *esquema* de *compás* inclinado y excéntrico (esquema 20)⁵¹³.



Esq. 20



Esq. 21

⁵¹⁰ Es probable que: "...haya pertenecido a la antigua basílica [de Tecali], hoy destruida y según Guillermo Tovar de Teresa, las pinturas pueden ser de la mano de cualquiera de los primeros pintores españoles que llegaron a la Nueva España entre 1535 y 1560 como: Cristóbal de Quezada, Juan de Illescas, Alonso López o Pedro Robles". Maquívar 1998: 74.

⁵¹¹ La única fechada hasta ahora (*Ibíd.*). Juan Correa. *El bautismo de Cristo*. 1690, óleo sobre tela, baptisterio en la Parroquia de San Francisco de Charcas, San Luis Potosí, México.

⁵¹² El lienzo da señales de haber sido extendido posteriormente con una pintura semilunar en el borde superior, para adaptar su adosamiento al muro arqueado del baptisterio.

⁵¹³ Citamos una de ellas: Juan Correa. *El bautismo de Cristo*. Ca. 1670-1690, óleo sobre tela, baptisterio en la iglesia del Señor de Encino, Aguascalientes, México.

El bautismo por derramamiento, la tendencia a una simetría regular o de *valle*, y la estructura de *compás*, forman un *esquema significativo híbrido* o *americano* también observable en los *bautismos* de la pintura virreinal peruana.

Del amplio repertorio que deja Bernardo Bitti en su prolongado itinerario por el sur andino, se conoce un único *bautismo* ubicado en el muro de la nave lateral de la iglesia de San Juan de Letrán (esquema 21) ⁵¹⁴, el cual según Mesa-Gisbert, pertenecía originalmente al retablo mayor de esta iglesia⁵¹⁵.

Sobre un *esquema* de cruz, los cuatro cuadrantes del lienzo trazan una simetría de figuras animadas por el escorzo del Padre Eterno y los movimientos gimnásticos de Cristo y del Bautista, quienes hacen un marco teatral del Jordán.

Con pleno lenguaje de *alta manera*, Bitti articula el esquema de *valle* gótico y de *compás* en una composición fuera de serie que pretende conciliar simetría y movimiento a través de la sutil excentricidad del eje Padre-Espíritu Santo-Hijo.

Bajo el modelo usado por Carreño de Miranda en Madrid (esquema 18)⁵¹⁶, el napolitano Angelino Medoro deja un *bautismo* de *esquema* diagonal para el convento de los Descalzos del Rímac (figura 31)⁵¹⁷. Luis de Riaño, muy distante del romanismo de su maestro Medoro, plantea un *esquema híbrido* para el baptisterio de la iglesia cusqueña de Andahuaylillas (esquema 22)⁵¹⁸. Adosado y centralizado en el muro testero, su lienzo remata una secuencia de murales decorativos pintados en trampantojo. El movimiento de las figuras, al mismo tiempo que su eje simétrico con el fresco del Padre Eterno que remata el conjunto, delata la ambivalencia característica del *esquema americano*.

⁵¹⁴ Bernardo Bitti. *El bautismo de Cristo*. 1585-1595, óleo sobre tela, muro de nave lateral en la iglesia de San Juan de Letrán, Juli, Puno.

⁵¹⁵ Mesa-Gisbert suponen que las obras de Bitti: *El Bautismo de Cristo* y *San Juan en el desierto*, pertenecieron a un mismo retablo, pero a la vez refiere del primero: "...debió ser el lienzo central del retablo mayor de la iglesia" de San Juan de Letrán, en Juli. Mesa-Gisbert 1974: 54-55.

⁵¹⁶ Juan Carreño de Miranda (1614-1685). *El bautismo de Cristo*, s/f, óleo sobre tela. Baptisterio de la Real Iglesia de Santiago y San Juan Bautista, Madrid.

⁵¹⁷ Angelino Medoro. *El bautismo de Cristo*. Ca. 1600-1624, óleo sobre tela, convento de los Descalzos del Rímac, Lima.

⁵¹⁸ Luis de Riaño. *El bautismo de Cristo*. 1626, óleo sobre tela, baptisterio de la Iglesia de San Pedro de Andahuaylillas, Cusco. Fechado en Estabridis 1989: 158.

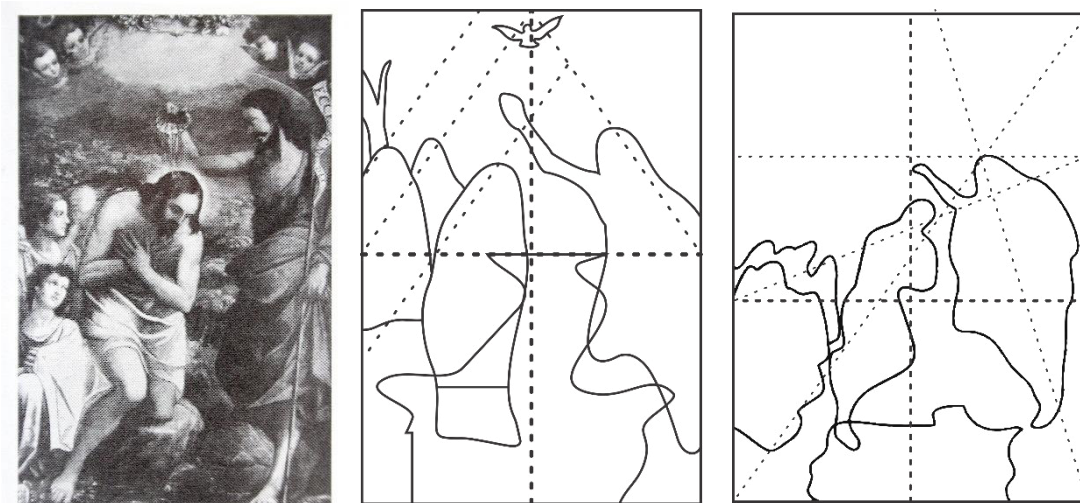


Fig. n. 31

Esq. n.º 22

Esq. n.º 23

En el mismo sentido que el *bautismo* de Riaño, el fresco de Juan Diego Cusi Guamán da razón de ser a la organicidad simbólica y estética del baptisterio cusqueño de Urcos (esquema 23)⁵¹⁹. Su *esquema de compás* inclinado, se somete al efecto de cuadratura de dos columnas corintias que le flanquean. La mano del Bautista y la cabeza de Cristo son los motivos que determinan su eje dominante.

Más allá de la "órbita de influencias en común"⁵²⁰ que Pablo Macera observa entre los *bautismos* de Cusi Guamán y Riaño, ambas pinturas evidencian relaciones de parentesco estructural con las obras de Bitti y de Juan Correa. Su composición descongestionada, de ritmos distantes pero de ejes precisos, delatan la necesidad de difundir en los virreinos de América un *esquema* del *bautismo* de componentes legibles, por encima de un principio de veracidad o *mímesis*.

Si el comercio de imágenes, especialmente de grabados flamencos, itálicos, francos y germánicos hacia el virreinato explica su aparente obediencia de su arte con los dictados europeos, no puede en ningún sentido desposeerle de las intenciones simbólicas ni estéticas del artista local, ni de su comisionista, mecenas o patrono.

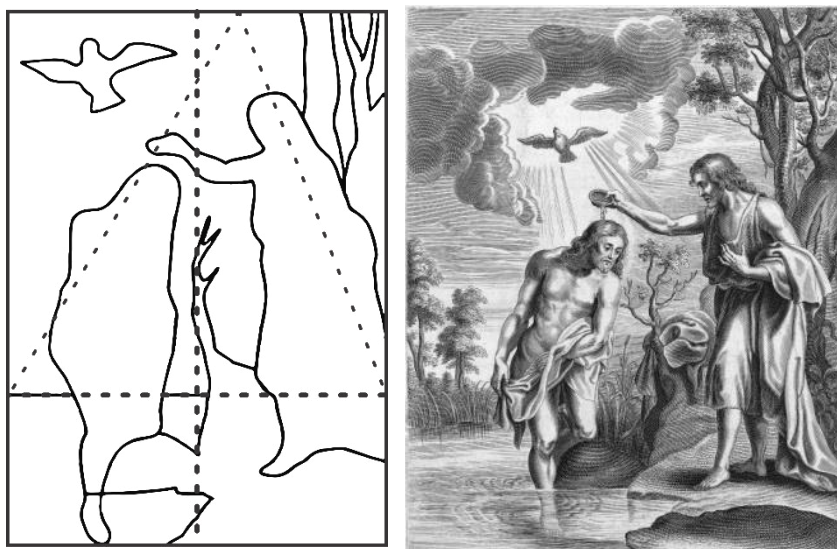
⁵¹⁹ Juan Diego Cusi Guarnan. *El bautismo de Cristo*. S. XVII, pintura mural, baptisterio de la iglesia de Urcos, Cusco.

⁵²⁰ Macera 2009: 58.

4.2.4 El *bautismo* cusqueño de siglo XVIII y sus dos modos autónomos de expresividad pictórica

Distintas variaciones de técnica, color o tratamiento pueden redimensionar la identidad estilística de las imágenes europeas que transmitieron el *esquema* del *bautismo*. Sobre esta base, las pinturas del Cusco demuestran oscilar entre dos lecturas estéticas: 1. Incorporar nuevos valores plásticos a sus modelos tales como el uso del estofado o el estudio de nuevas armonías cromáticas, o 2. Estudiar a fondo las relaciones estructurales y de los componentes de su *esquema* para remodelarlas inventivamente. Desde ambas lecturas y en distinta medida, las obras del Cusco demuestran poseer en común *esquemas americanos*. Para el primer caso, revisemos dos óleos anónimos del siglo XVIII⁵²¹.

El primero de ellos, probablemente de devoción doméstica (esquema 24)⁵²², sigue el modelo de Rubens a través del grabado de Lommelin (figura 32)⁵²³. El pintor reubica el eje del *esquema* sobre una pequeña rama entre Jesús y el Bautista, acorta los márgenes superior y derecho para favorecer el encuadre centrado de ambas figuras.



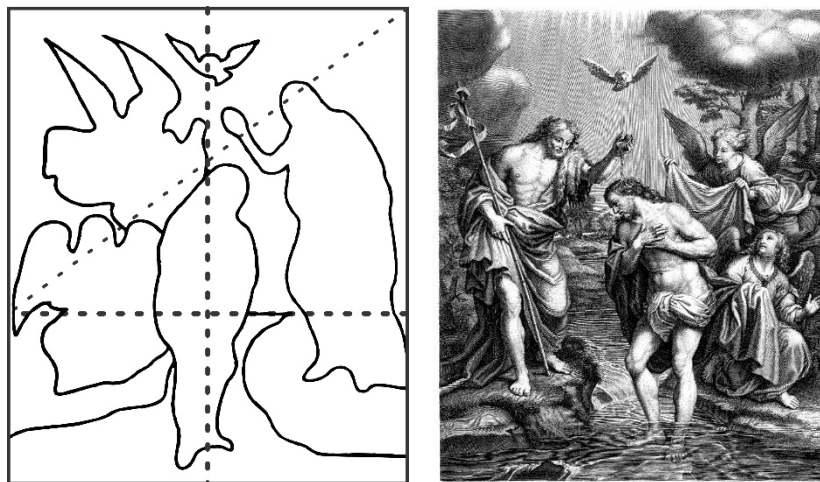
Esq. 24 y fig. 32

⁵²¹ Ambas relaciones identificadas por el *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (PESSCA), cód.: 714A/714B; 1040A/1040B.

⁵²² Anónimo cusqueño. *El bautismo de Cristo*. S. XVIII, óleo sobre tela. Colección privada.

⁵²³ El lienzo está basado directamente de: Adriaen Lommelin. *El bautismo de Cristo*. Ca. 1630-1677, grabado, 44,7x34,2 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Esta obra se basa en otro grabado producido por Willem Panneels, citado a pie de página del esquema 15.

Con mayor pragmatismo, otro bautismo (esquema 25)⁵²⁴ sigue a *pie juntillas* el modelo de Nicolás Bazin, simplifica la anatomía, conserva las mismas proporciones de su fuente original y dora extensas áreas del lienzo (figura 33)⁵²⁵.



Esq. 25 y fig. 33

Ambas pinturas demuestran que el uso del *esquema* puede servir al pintor cusqueño como andamiaje de sus principales recursos estéticos: el color y el ornamento.

Para el segundo caso citaremos dos obras del pintor Diego Quispe Tito, cuyo replanteamiento del *esquema* constituye el principal motivo de ambas obras.

El primero de ellos forma la parte media izquierda del lienzo *Presentación de Cristo y bautismo de Cristo* (1663) de su *Serie del Bautista* situada en los lunetos laterales de la iglesia cusqueña de San Sebastián. Su forma de cuadrante circular, seccionado en uno de sus vértices (esquema 26) desafía los convencionalismos del *esquema*⁵²⁶. Si sus lados rectos estabilizan el descanso de las figuras, la redondez de su arco restringe la composición. Esto motiva al artista a basar su propuesta sobre relaciones exactas de geometría.

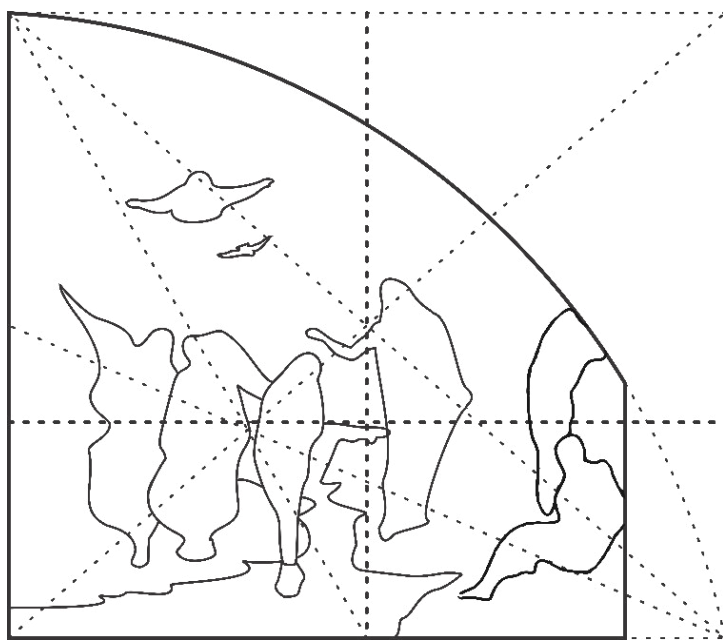
Como si de un lienzo rectangular se tratara, Quispe Tito conserva a Cristo y al Bautista sobre un eje vertical. El ángulo del arco partido traza la altura de la línea de horizonte, en principio, para definir las proporciones del cielo y la tierra, y con ello los

⁵²⁴ Anónimo cusqueño. *El bautismo de Cristo*. S. XVIII, óleo sobre tela. Colección privada.

⁵²⁵ Nicolás Bazin. *El bautismo de Cristo*. 1633-1710, mezzotinta, 24,6 x 18,3 cm. British Museum. La imagen incluida aquí ha sido invertida en forma de reflejo vertical.

⁵²⁶ Diego Quispe Tito. *Presentación de Cristo y bautismo de Cristo*. 1663, óleo sobre tela. Iglesia de San Sebastián, Cusco.

componentes del *esquema significativo*. Proyecta en su baricentro la altura de este eje⁵²⁷.



Esq. 26

Su mediana hacia el arco divide dos secciones de circunferencia, con la que determina los tamaños de Cristo y del Bautista. Sus otras dos medianas y radios definen la inclinación del vuelo de la paloma y del Padre Eterno, así como la torsión de los ángeles, entre otros elementos.

Quispe Tito emplea relaciones geométricas para conciliar el equilibrio de dos

marcos visuales: uno cuadrangular e invisible, comprometido con la línea de horizonte según el tradicional *esquema del bautismo*, y el otro circunferencial, ligado al diseño armónico, visual y geométrico que impone la forma comprometida del lienzo.

El corte recto en su borde vertical izquierdo supone una dificultad compositiva. Quispe Tito ablanda el aplaste de esta esquina con las figuras de dos bañistas que extrae del grabado de Thomassin (figura 32)⁵²⁸.

El endulzamiento del cielo y el Jordán en los matices y mezclas de añil, la sensualidad de Cristo y los ángeles bajo un particular *horror vacui*, curan finalmente la herida cortante que impone el formato del lienzo.

El préstamo de los bañistas de Thomassin permite diferenciar las sustancias entre la visión celestial del pintor cusqueño y el realismo de Carreño de Miranda, quien también emplea el mismo recurso gráfico años después (figura 35)⁵²⁹.

La obra de Quispe Tito por lo tanto se basa en un principio inventivo que replantea las relaciones del *esquema del bautismo*. A diferencia de sus pares anónimos,

⁵²⁷ El baricentro es el punto de intersección de las tres medianas de un triángulo.

⁵²⁸ Phillippe Thomassin. *El bautismo de Cristo*. 1592, grabado, 39 x 27 cm. Biblioteca Nacional de París.

⁵²⁹ Juan Carreño de Miranda. *El bautismo de Cristo*. Ca. 1680, óleo sobre tabla, 59.8 x 50 cm. Museo Hermitage, San Petesburgo.

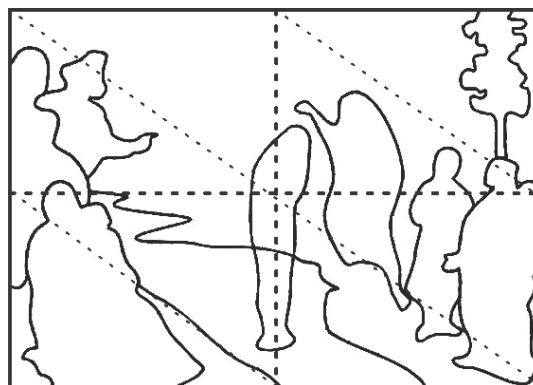
Quispe Tito emplea las fuentes gráficas como herramienta auxiliar dentro de un proyecto compositivo mayor; pinta con lenguaje plástico autónomo y definitivo.



Figs. 32 y 35

El segundo bautismo es un óleo apaisado, descontextualizado de su lugar expositivo original y de menores dimensiones (esquema 27)⁵³⁰. En él adapta los anteriores modelos de Jesús, el Bautista y de uno de sus ángeles sobre una estructura de diagonales ascendentes. Su *esquema* nuevamente obedece a exactas relaciones de medianas, esta vez sobre cuatro cuadrantes. Incorpora figuras no prescritas en los Evangelios, probablemente tomadas de los grabados del *Evangelicae historiae imagines* (1593) elaborados por Hieronymus Wierix.

Ambas pinturas demuestran que Quispe Tito prioriza una autenticidad compositiva y una gama cromática dominada por diferentes intensidades de añil, que mezcladas con amarillo resultan atmósferas acuarelistas⁵³¹. El préstamo de grabados flamencos para el dibujo de arquitectura, peñascos o nubes, no compite con su lenguaje cromático. Su atención favorita se vierte en la antonimia: figura y fondo, expresada en rojos sobre azules, o naranjas sobre verdes.

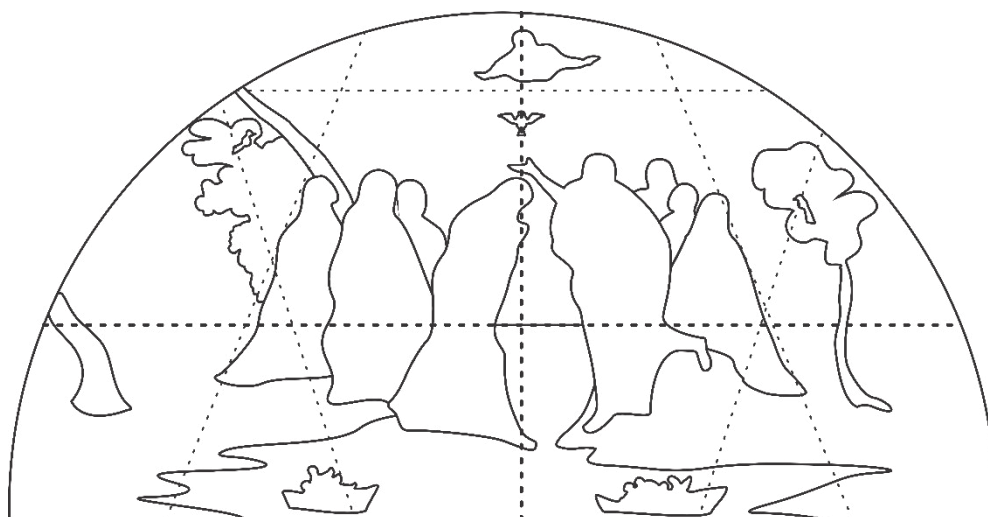


Esq. 27

⁵³⁰ Diego Quispe Tito. *El bautismo de Cristo*. Ca. 1670, óleo sobre tela, 85.2 x 122 cm. Pinacoteca del convento Santo Domingo-Qoricancha, Cusco.

⁵³¹ Siracusano 2016: 100.

En el tránsito hacia el siglo XVIII, ambos principios, uno de estructura y otro de color, se difunden masivamente desde los talleres cusqueños hacia las principales ciudades del virreinato. Quito, Trujillo, Lima, Ayacucho, Arequipa, Puno, Chuquisaca, Potosí, entre otros, reciben por comercio y aprendizaje las bases de este estilo.



Esq. 28

En el siglo XVIII un pintor anónimo elabora un *bautismo* para el baptisterio de la iglesia de San Pedro Mártir de Juli (esquema 28)⁵³². Su compromiso formal con el luneto de su muro testero condiciona una estructura circular simétrica regida por la axialidad de la pila bautismal, característica también compartida entre los *bautismos* de Riaño y Cusi Guamán.

El pintor toma prestado el diseño del *bautismo* de Bernardo Bitti que elabora entre 1585 y 1595 para la vecina iglesia de San Juan de Letrán, situada a solo 3 manzanas. La obra demuestra que en poco más de una centuria, la actividad del jesuita sirve al pintor cusqueño como principal fuente visual para su propia interpretación del *esquema del bautismo*.

El autor sumerge el diseño de Bitti en un paisaje idílico de bosques, aves y figurinas fantásticas. El paisaje, probablemente pintado antes que la escena de Cristo y el Bautista, demuestra que el color y las masas de flora y fauna son sus principales elementos expresivos. Escena y paisaje, o figura y fondo, y el contrapunto de rojos sobre azules o naranjas sobre verdes, delatan su hábito inconfundiblemente cusqueño.

⁵³² Anónimo. *El bautismo de Cristo*. S. XVIII, óleo sobre tela, baptisterio en la iglesia de San Pedro mártir de Juli.

Si Quispe Tito a fines del s. XVII hace del contraste entre los matices de bermellón y de añil⁵³³, su principal recurso de superficie y profundidad; en el s. XVIII, el autor del *bautismo* de Juli, como aquellos maestros aún no identificados de La Recoleta⁵³⁴, Santa Teresa⁵³⁵, Santa Catalina⁵³⁶, Chuquinga⁵³⁷, Hualaoyo,⁵³⁸ entre muchos otros, exploran complejas armonías cromáticas que definen las características del estilo arquetípicamente llamado *cusqueño*.

En el *bautismo* de Juli, el impacto de la intensidad de rojos en las figuras angélicas, en las aves y las figurinas, nos lleva a pensar que el autor iguala su relevancia simbólica y estética con las figuras Padre-Espíritu Santo e Hijo, pese a su condición *periférica* también advertida en un sin número de óleos cusqueños del mismo siglo.

De vuelta al *bautismo* de Juli, dos barcas sobre un atípico embalse del Jordán llevan a cuatro diminutos tripulantes vestidos con prendas bermellón. En escala de 1 a 7 respecto al gigantismo de Cristo y del Bautista, los hombrecillos reman pasantes, absortos, con la mirada en la cúpula celestial. Cerca, en lo más alto de un árbol en cada orilla, dos petirrojos estiran el cuello en actitud de canto.

A la distancia, las aves y los hombrecillos se distinguen como cuatro puntos constelares de intenso bermellón que conforman un trapecio opuesto al de la escena bautismal. Tanto la escena como las figuras de bermellón revelan que el *esquema* de este *bautismo* obedece a relaciones duales y cuatriparticionales, probablemente reflejo de una estructura de pensamiento u orden cosmogónico andino.

El artista de Juli interpreta el *bautismo* desde sus propios términos de entendimiento compositivo y de significados, y según los recursos figurativos que concierta con su comitente. Su pintura desplaza el principio de mimesis por uno puramente representativo, de voluntad abstractiva, *alegorizante*. Según Stastny:

El paisaje se convierte para estos pintores del Cuzco, paradójicamente, no en un medio de conocer y explorar el mundo, sino en una más perfecta huida de su realidad cotidiana. **El artista prefiere registrar en ellas lo que sabe de las cosas y no lo que ve...**⁵³⁹

⁵³³ El bermellón, pigmento hecho a base de cinabrio proveniente por lo general de Huancavelica, es uno de los más empleados en la pintura cusqueña (Siracusano 2016: 97). Aunque el aspecto general del azul en los lienzos cusqueños es semejante al azul de Prusia, Siracusano propone que deriva de la mezcla del añil con pigmentos amarillos, pues “su precio no era elevado y servía para cubrir bien las superficies”. *Ibid.*: 100.

⁵³⁴ Autor de la serie de santos ermitaños en el convento de la Recoleta del Cusco.

⁵³⁵ Autor de la serie de la vida de Jesús, en el monasterio de Santa Teresa de Jesús, en la ciudad de Ayacucho.

⁵³⁶ Autor de los lienzos pareados de *La Creación*, en el convento de Santa Catalina de Arequipa.

⁵³⁷ Autor de la *Alegoría eucarística del viejo y nuevo testamento*, en la iglesia matriz de Chuquinga, Apurímac.

⁵³⁸ Autor de dieciocho lienzos de *La Creación*, en la iglesia matriz de Hualaoyo, Junín.

⁵³⁹ Stastny 2013: 32.

El maestro de Juli y el comitente incluyen por ello figuras representativas de la fauna y del paisaje altiplánico, visibles en toda su plenitud a solo un kilómetro y medio de la iglesia San Pedro Mártir. La analogía entre el embalse del Jordán con el lago Titicaca, y la presencia de petirrojos cerca de la cúpula, las parihuanas (o flamencos) y otras aves (¿keñolas?) en la tierra con figuras angélicas⁵⁴⁰, advierten el carácter de un pensamiento sincrético panteísta-evangélico.

Frente al orden doctrinario del siglo anterior, las novedosas variaciones cusqueñas del *bautismo* en su ingreso al siglo XVIII, evidencian su autonomía estética, religiosa e intelectual respecto a los referentes europeos. El *paisaje* se perfila entonces como una suma estructurada de alegorías convencionales y no convencionales, fantásticas y de estrecha identidad local, las cuales en distinta medida podemos identificar que se expresan a través de tres elementos: ornamento, color y signo. Según Jaime Mariazza:

Las innovaciones realizadas nos acercan a su visión de la naturaleza, una visión que conceptualizó la noción de un mundo utópico, atemporal y paralelo al nuestro, creado a partir de elementos del entorno real pero destinado a ser un reflejo del espíritu piadoso.⁵⁴¹

El *bautismo* hecho por el maestro de Juli demuestra que aquellas “visiones arcádicas”⁵⁴² y novedosas soluciones compositivas, son denominadores comunes de un principio estético inventivo en la pintura cusqueña, fenómeno que se intensifica en la pintura limeña tras el cataclismo de 1746, y que tiene por una de sus principales expresiones la obra *El bautismo de Cristo* de Manuel Paz (1749).

⁵⁴⁰ De acuerdo a la lectura iconológica que realiza Teresa Gisbert de la *Historia índica* de Pedro Sarmiento de Gamboa (1572) y la *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (1621), de Alonso Ramos de Gavilán, las aves sincretizan el concepto cristiano de seres mensajeros de Dios y el indígena de "oráculos y portadores de la voz de la divinidad". Gisbert 1999: 153.

⁵⁴¹ Mariazza 2012: 50.

⁵⁴² Stastny 2013: 348.



Fig. 36 Manuel Paz. *El bautismo de Cristo*. 1749, óleo sobre tela, 268 x 431 cm. Parroquia de San Lázaro, Rímac, Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz (2016).

CAPÍTULO V

El bautismo de Cristo (1749), un examen integral de sus aportes estéticos y simbólicos a la pintura virreinal limeña

Sobre la manera magnífica
*La primera cosa que se requiere, como
fundamento... es que la materia y el tema sean
grandes, como por ejemplo las batallas, las
acciones heroicas, y las cosas divinas.*

Sobre la autenticidad pictórica
*La novedad en pintura no consiste sobre
todo en un tema aún no visto, sino en la buena y
nueva disposición y expresión, y así de común y
viejo, el tema pasa a ser singular y nuevo*

Nicolas Poussin, ca. 1640⁵⁴³

En 1749, Manuel Paz pinta *El bautismo de Cristo* para el baptisterio de la parroquia de San Lázaro de Lima. Aún en proceso de reconstruirse, las dimensiones de su muro testero, la iluminación ceremonial a través de su ventana, así como los 15 a 60° de visibilidad vertical que impone al observador, conforman el conjunto de condicionantes plásticos y de visibilidad de la obra, expresado también en su estructura compositiva o *esquema signifiicante*.

Influida a su vez por las convenciones del *esquema americano* del bautismo, la estructura de la obra de Paz se ciñe a la relativa simetría que encuentra en el núcleo triangular o *compás* conformado por Cristo y el Bautista, raíz de una orgánica sintaxis visual que se expande desde el centro hacia la periferia de la imagen.

La triangularidad que impone el núcleo compositivo de Cristo y del Bautista traza la trayectoria visual con la cual Manuel Paz condiciona la mirada ascendente del observador a través del hemisferio inferior y superior del baptisterio, inducida a su vez por la luz que atraviesa su ventana.

⁵⁴³ Poussin 1995: 150.

La coherencia entre el aparato lumínico y el fulgor con que ha sido representado el Espíritu Santo demuestra que el encargo y origen del lienzo guarda un intrínseco compromiso formal y simbólico con el baptisterio de San Lázaro, vínculo que consideramos punto de partida para el escrutinio compositivo e iconográfico de su *esquema signifiante*, según las continuidades o novedades que Manuel Paz propone respecto a los consensos visuales del tema bautismal.

La versión que hace Paz del consensuado *esquema signifiante* del *bautismo* establece un recorrido visual que compenetra dos órdenes claramente diferenciados: 1. De una relativa simetría horizontal y 2. De una escala simbólica radial. Integrados en un sentido simbólico y estético común, tanto los motivos *centrales* como *periféricos* de la imagen, establecen una codependencia que requiere del empleo articulado de las metodologías formal e iconológica para aproximarnos a la lógica creativa del pintor, donde la estructura que compone la bidimensionalidad y perspectiva de la imagen, más el criterio selectivo de fuentes visuales tales como estampas, juegan papeles probatorios de las pretensiones expresivas e intelectuales del pintor.

La primera dificultad que confronta Paz para resolver el vínculo de su obra con la arquitectura es definir ejes compositivos que no dependan de la rigidez ortogonal del baptisterio, ni tampoco que alteren el *esquema* tradicional del *bautismo*.

A partir de esta pauta el autor sitúa el núcleo compositivo sobre una simetría relativa basada en no solo uno, sino cuatro ejes verticales que articulan la bidimensionalidad del *esquema* y el efectismo de una perspectiva paisajística.

Tras identificar el lenguaje de tramas compositivas y líneas estructurales que emplea el pintor (fig. 37), se puede comprobar que dichos ejes conforman una médula o banda vertical de 66 cm. de ancho con funciones concretas en la estructura de la imagen, los cuales tipificamos en: 1. Canónico, el cual desde su origen iconológico sitúa en un mismo eje al Padre Eterno, al Espíritu Santo y a Cristo; 2. Simétrico o bilateral, que divide al lienzo en dos mitades verticales; 3. Óptico o dominante, que vincula el centro del *compas* entre Cristo y el Bautista, y sirve al autor como guía para trazar la perspectiva paisajística; nótese las aristas rectangulares que una peña disimula a los pies de Cristo; y finalmente 4. Cónico o de fuga, sobre el cual recae el cono de proyección de la perspectiva, el mismo que se utiliza tanto para erguir la figura del Bautista, como para converger importantes diagonales compositivas (fig. 38).



Fig. 37 Manuel Paz. *El bautismo de Cristo* (gráfico de marco oval de iluminación y de diagonales compositivas). 1749, óleo sobre tela, 268 x 431 cm. Parroquia de San Lázaro, Rímac, Lima. Diseño: Omar Esquivel Ortiz.

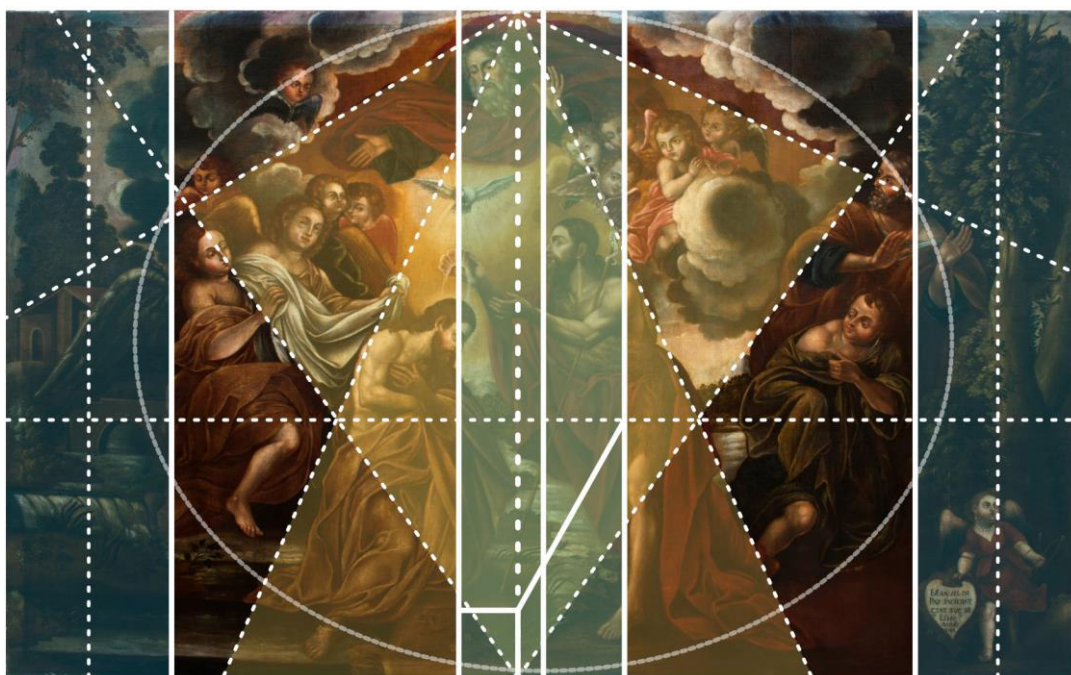


Fig. 38 Manuel Paz. *El bautismo de Cristo* (gráfico maestro de la estructura compositiva de la imagen). 1749, óleo sobre tela, 268 x 431 cm. Parroquia de San Lázaro, Rímac, Lima. Diseño: Omar Esquivel Ortiz.

Aunque Paz concentra el recorrido visual de su obra sobre una banda central, articulada al sentido ortogonal de la arquitectura y a la típica simetría del *esquema* bautismal, agrega otras dos bandas de exacta amplitud en los laterales de la imagen, con las cuales descentraliza y descongestiona su estructura, a la vez que reserva un preámbulo visual de la imagen como solución a la estrechez del muro testero.

Sobre una estructura compensatoria entre *centro* y *periferia*, el pintor extiende en un orden radial los símbolos canónicos y no canónicos que definen el significado integral de la obra, los cuales merecen identificarse articuladamente con la lectura de su lenguaje compositivo. El diálogo entre la metodología formal e iconológica forma la base del presente capítulo dedicado al análisis de *El bautismo de Cristo* (1749), el cual tiene como orden de lectura una secuencia centrífuga de: 1. *Centro* compositivo-simbolismo canónico, y 2. *Periferia* compositiva-simbolismo no canónico.

5.1 Centro compositivo. Simbología canónica en *El bautismo de Cristo* (1749)

La luz es para Manuel Paz un recurso estético de énfasis o de encubrimiento de detalles que sitúa a las figuras del primer plano dentro de un marco oval con el cual traza el perímetro de su *esquema* *significante*. Una muestra de la obediencia a este principio se observa en la manera cómo el pintor ensombrece el pie izquierdo del ángel y el derecho de Cristo con el objetivo de perfilar la redondez de este contorno oval, detalles que lejos de ser antojos, comprueban el predominio de este orden sobre la sintaxis visual del lienzo.

En dicho marco oval concurren las figuras canónicas que los Evangelios suscriben, influidas directamente por las convenciones estéticas del tratado de Francisco Pacheco (1649)⁵⁴⁴ y por el arraigado *esquema híbrido* o *americano*. Paz organiza su estructura de *compás* con el encuentro de las figuras afrontadas de Cristo y del Bautista sobre el Jordán⁵⁴⁵, la de la “voz del cielo” alegorizada en el Padre Eterno⁵⁴⁶ y la del Espíritu Santo en la paloma⁵⁴⁷.

⁵⁴⁴ Sobre la base de la *Historia evangélica* (1593), Pacheco señala: “Siguiendo al padre Geronimo Nadal... poner a San Juan Baptista bautizando a Cristo... como se suele pintar dentro del rio Jordan, vestido... arrodillado sobre una peña...”, y agrega: “...yo añadido, cerca de la orilla a Cristo nuestro Señor vestido con su tunica i manto, puesto de rodillas en oracion, i el Padre eterno en el cielo debaxo de una luz transparente, i un rayo della, que viene encaminado a Cristo”. Pacheco 1649: 529.

⁵⁴⁵ Los evangelios de Mateo y de Marcos son los únicos que precisan la reunión de Cristo y Juan en el Jordán: “Vino Jesús de Galilea al Jordán y se presentó a Juan para ser bautizado por él” (Mt 3, 13; Nácar 1961: 1004).

Aunque la figura de los dos ángeles y las de los apóstoles Andrés y Felipe no forman parte de las narraciones oficiales y por ello podrían calificarse de no canónicas, su remota presencia en el relicario del *Sancta Sanctorum* (s. VI-VII) (fig. 27) señalan lo contrario. La persistencia de dos ángeles en la pintura novohispana de Correa, y en las obras locales de Bitti, Cusi Guamán, Riaño y Quispe Tito, si bien establece su papel canónico como anfitriones o asistentes celestiales del sacramento, deja en rezago la figura de los apóstoles, posiblemente con el fin de evitar ambigüedades o distractores a una escena constituida en sí misma por la Trinidad. Por ello, Manuel Paz, de un modo consciente o no, restituye la esencia iconológica e histórica del tema, cuyo significado según examinaremos, sumerge su famoso sentido sacramental y de iniciación evangélica, a uno pasionario y apocalíptico.

5.1.1 Los ángeles y los apóstoles, alegorías del principio y el fin

En un segundo orden alrededor del núcleo iconográfico y compositivo, los ángeles y los apóstoles Andrés y Felipe, establecen un significado antagónico que tiene sustrato documental en el libro de Juan Evangelista.

Ningún evangelio describe a dos ángeles durante el bautismo de Cristo. Aunque Maquívar señala que estas figuras alegorizan a los antiguos diáconos del rito bautismal bizantino⁵⁴⁸, ello no explica su continua presencia canónica y milenaria en la pintura occidental. Por otro lado, si se considera que el libro de Juan es el único entre los textos

"En aquellos días vino Jesús desde Nazaret, de Galilea, y fue bautizado por Juan en el Jordán" (Mc 1,9; *Ibíd.*: 1043). A diferencia de la inexactitud de Lucas y de Juan: "Aconteció, pues, cuando todo el pueblo se bautizaba, que bautizado Jesús y orando, se abrió el cielo" (Lc 3, 21; *Ibíd.*: 1071). "Esto sucedió en Betania al otro lado del Jordán, donde Juan bautizaba" (Jn 1, 28; *Ibíd.*: 1107).

⁵⁴⁶ La "voz del cielo" alegorizada en la figura del Padre Eterno, forma parte de los testimonio de Mateos, Marcos y Lucas. Según Mateo: "...mientras una voz del cielo decía: Este es mi hijo muy amado, en quien tengo mis complacencias", (Mt 3, 17; *Ibíd.*: 1004); en Marcos: "...y se dejó oír de los cielos una voz: Tú eres mi Hijo amado, en quien yo me complazco" (Mc 1, 11; *Ibíd.*: 1043); y en Lucas "...y se dejó oír del cielo una voz: Tú eres mi Hijo amado, en ti me complazco" (Lc 3, 22; *Ibíd.*: 1071). Juan por otro lado, publica la epifanía que experimenta el propio Bautista: "...el que me envió a bautizar en agua me dijo: Sobre quien vieres descender el Espíritu y posarse sobre El, éste es el que bautiza en el Espíritu Santo" (Jn 1, 32-33; *Ibíd.*: 1107).

⁵⁴⁷ La presencia de la paloma como representante del Espíritu Santo, es unánime entre los cuatro evangelistas. En palabras de Mateo: "Y he aquí que vio abírsele los cielos y al Espíritu de Dios descender como paloma y venir sobre él" (Mt 3, 16; *Ibíd.*: 1004). En Marcos: "En el instante en que salía del agua vio los cielos abiertos y el Espíritu, como paloma, que descendía sobre Él" (Mc 1, 10; *Ibíd.*: 1043). En Lucas: "...bautizado Jesús y orando, se abrió el cielo, y descendió el Espíritu Santo en forma corporal, como una paloma, sobre El..." (Lc 3, 21-22; *Ibíd.*: 1071). Finalmente, el propio Bautista a través del evangelio de Juan, señala: "Yo he visto al Espíritu descender del cielo como paloma y posarse sobre El." (Jn 1, 32; *Ibíd.*: 1107).

⁵⁴⁸ Maquívar 2006: 48.

canónicos que describe el aparecimiento de dos ángeles tras la resurrección⁵⁴⁹, se puede afirmar que el tema del bautismo y su *esquema* obedecen desde sus orígenes iconológicos, a un carácter prefigurativo de la Pasión. No obstante, situados junto a la figura de Andrés y de Felipe, el sentido global de la imagen adquiere otra dimensión.

En medio de la apoteosis luminosa del Espíritu Santo, Paz pinta a un anciano Andrés, el primer apóstol o *Protocletos*, al lado de un joven Felipe. De acuerdo al testimonio del Bautista incluido en el evangelio de Juan: “Al día siguiente, **otra vez** hallándose Juan [el Bautista] con dos de sus discípulos”⁵⁵⁰ divisa a Cristo y anuncia: “He aquí el Cordero de Dios”⁵⁵¹. Uno de ellos se identifica como Andrés, “hermano de Simón Pedro”⁵⁵²; el otro, según la lógica narrativa de Juan, se identifica como Felipe de Betsaida, proveniente de la misma “ciudad de Andrés y de Pedro”⁵⁵³, a quien Cristo llama antes de su partida a Galilea.

El inicio de la vida apostólica de Andrés y Felipe representa también la génesis de la vida pública de Cristo, y por lo tanto genera el nexo entre el tiempo de Navidad y el de Cuaresma. Con los apóstoles Andrés y Felipe, y los ángeles pasionarios descritos por Juan, Manuel Paz representa el inicio y el fin de la vida mesiánica de Cristo en campos opuestos bajo la dicotomía de difusores celestiales y difusores terrenales del cristianismo, orden binario por el cual denominaremos a ambas mitades *campo divino* y *campo terrenal*, respectivamente.

En sintonía con la calamidad que deja el terremoto de 1746 y el resurgimiento de la parroquia de San Lázaro, Manuel Paz propone a través de los ángeles y los apóstoles una unidad consustancial entre lo mesiánico y lo pasionario. Bajo esta sensibilidad apocalíptica, vierte en una imagen de uso secular y de sobrecogimiento moral el intrínseco sentido de sacrificio de la vida cristiana, prueba de ello es la categoría de “pasaje de la Pasion”⁵⁵⁴ con que se registra la obra en el inventario de San Lázaro de

⁵⁴⁹ Según Juan: “María [Magdalena] se quedó junto al monumento, fuera, llorando. Mientras lloraba se inclinó hacia el monumento, y **vio a dos ángeles vestidos de blanco, sentados uno a la cabecera y otro a los pies de donde había estado el cuerpo de Jesús**. Le dijeron: ¿Por qué lloras, mujer?”. Jn 20, 11-13; Nácar-Colunga 1944: 1133. Énfasis agregado.

⁵⁵⁰ Jn 1, 35; *Ibíd.*: 1108.

⁵⁵¹ Jn 1, 36; *Ibíd.*

⁵⁵² Jn 1, 40; *Ibíd.*

⁵⁵³ Jn 1, 44; *Ibíd.*

⁵⁵⁴ Estadísticas de Lima, Leg. 6, Exp. 63, fol. 7v (AAL).

1848, al lado de una escultura de Cristo con la cruz a cuestas o “Imagen de bulto de Jesus Nazareno”, colocada “en el nicho principal”⁵⁵⁵ del baptisterio.

El bautismo de Cristo (1749), uno de los primeros trabajos artísticos para el resurgimiento de la parroquia de San Lázaro y para la reconstrucción de los templos de Lima, anticipa así en su núcleo iconográfico y canónico un principio de *vanitas*, el cual según examinaremos, guarda coherencia con el sentido simbólico de las figuras no canónicas que Manuel Paz aborda en la periferia del lienzo, algunas de ellas basadas en estampas. El empleo inventivo de fuentes visuales estrechamente relacionadas con la iconografía no canónica del lienzo nos lleva en el siguiente acápite a un campo crítico que requiere de manera articulada una lectura entre los aspectos formales, técnicos y estéticos del lienzo, y sus propósitos simbólicos.

5.2 Invenciones. Periferia y simbología no canónica en *El bautismo de Cristo* (1749)

Hacia 1628 el escultor vallisoletano Gregorio Fernández, entrega un *bautismo*⁵⁵⁶ para la capilla de Juan el Bautista en el convento de Carmelitas Descalzos de Valladolid (hoy Santuario del Carmen Extramuros)⁵⁵⁷. Al margen de las imágenes del *bautismo* que llegan al Perú, esta obra es la única imagen que podría establecer un parentesco con el lienzo de Manuel Paz (figs. 39 y 40). El torso y la postura genuflecta de Cristo, más el tratamiento circular de las nubes son algunos de los elementos vinculantes. Se podría considerar que la similitud entre ambos autores podría deberse al encargo documentado que existe de algunas obras de Fernández en templos limeños⁵⁵⁸, pero aún con todo, difícilmente podría atribuirse como referente principal para el *bautismo* de Paz.

⁵⁵⁵ *Ibíd.*: 6v.

⁵⁵⁶ Gregorio Fernández. *El bautismo de Cristo*. 1624-1628, madera tallada, policromada y dorada, 298.5 cm. (alto) x 189 cm. (ancho) x 58 cm. (profundidad). Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

⁵⁵⁷ Gómez 1953: 48.

⁵⁵⁸ Existen pocas obras documentadas del escultor en Lima, como la *Sagrada Familia* en la iglesia de San Pedro, sin embargo, no se ha documentado el encargo de algún *bautismo*. Una misma fuente en común con Paz podría resolver esta similitud, pues se conoce bien que en la trayectoria del escultor toma de modelo un grabado de Vorsterman (1620), para su *Epifanía* en el retablo mayor de la parroquia de San Miguel en Vitoria (Vélez 2011: 820), o para su *Ecce Homo* en la Parroquia de San Nicolás en Valladolid (hoy en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid), recurre a *El hombre de las tristezas*, de Durero (Juárez 2008: 36).

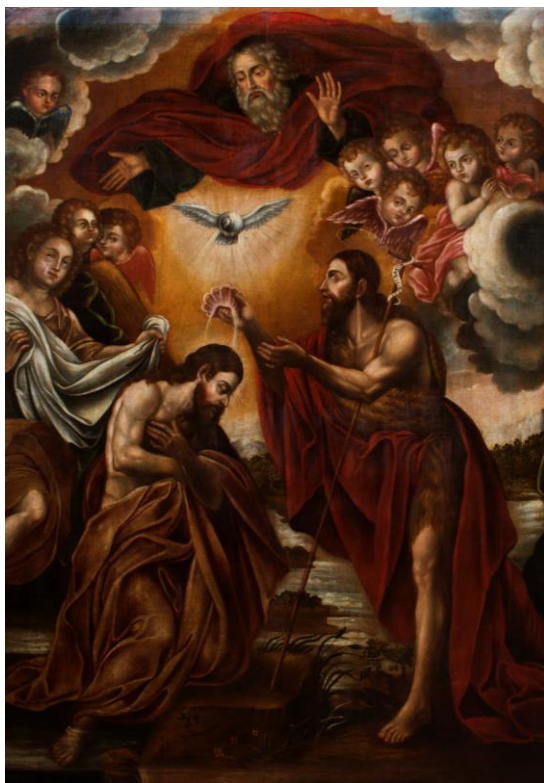


Fig. 39 Manuel Paz. *El bautismo de Cristo* (detalle). 1749, óleo sobre tela, 268 x 431 cm. , detalle: 268 x 194 cm. Parroquia de San Lázaro, Rímac, Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.



Fig. 40 Gregorio Fernández. *El bautismo de Cristo*. 1624-1628, madera tallada, policromada y dorada, 298.5 cm. (alto) x 189 cm. (ancho) x 58 cm. (profundidad). Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

La ausencia de matrices o moldes compositivos empleados en esta obra sugiere, en primer término, un principio de autonomía explorado también por Quispe Tito y el maestro anónimo de San Pedro Mártir de Juli (ver esq. 26 y 28), búsqueda de autenticidad que se agencia de grabados como una herramienta auxiliar de composición y de diseño, tal como comprobaremos en dos casos fundamentales: dos amorcillos del coro celestial y la figura de Cupido.

5.2.1 El *inventivo* uso estético y simbólico de estampas

La Alegoría de la vida y la muerte (s/f) conservada en el Rijksmuseum (Amsterdam) es una estampa impresa por Rafael Sadeler (1570-1632) basada en un lienzo de Marten de Vos. Paz adapta el rostro de ambos niños a dos de los querubines de su *bautismo*, lógica compositiva que delata la influencia de un principio de novedad difundido en la estética francesa de siglo XVII a través de las cartas póstumas de Nicolás Poussin

(1594-1665) publicadas por André Félibien (1619-1695), y basadas en apuntes recopilados por Giovanni Bellori (1613-1696) en 1672⁵⁵⁹.

De acuerdo a uno de los apuntes de Poussin, inspirado en los escritos de Torcuato Tasso⁵⁶⁰, este defiende la autenticidad del lienzo *La comunión de San Jerónimo* (ca. 1611-1614) (fig. 41), de su maestro el Domenichino, acusado de plagiar la obra de Agustín Carracci (ca. 1592-1597) (fig. 42) del mismo tema, bajo la frase que hemos dedicado como epígrafe para el presente capítulo:

La novedad en pintura no consiste sobre todo en un tema aún no visto, sino en **la buena y nueva disposición y expresión, y así de común y viejo, el tema pasa a ser singular y nuevo**⁵⁶¹.



Fig. 41 Agustín Carracci. *La Comunión de San Jerónimo*. 1592-1597, óleo sobre tela, 376 x 224 cm. Pinacoteca Nacional de Boloña.



Fig. 42 Domenico Zampieri, el "Domenichino". *La Comunión de San Jerónimo*. 1611-1614, óleo sobre tela, 419 x 256 cm. Museo del Vaticano, Roma, Inv. 40384.

⁵⁵⁹ Tatarkiewicz señala: "Poussin no expresó sus concepciones teóricas en ningún tratado —aunque es probable que tuviera esa intención—; mas aún así conocemos sus apuntes y cartas, así como sus opiniones gracias a la obra de su amigo Félibien" (Tatarkiewicz 2004: 428-429), titulada *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres, anciens et modernes* (1666-1688). Por otro lado Bellori publica como obra suya *L'idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto, scelta delle bellezze naturali superiore alla natura* (1672), basado en los apuntes de Poussin. *Ibid.*: 436.

⁵⁶⁰ Poussin 1995: 152.

⁵⁶¹ *Ibid.*: 151. Énfasis agregado.

El valor que deposita en la originalidad de una pieza también se expresa en su conocida frase: “...bien sé **que nunca sentiré gusto por volver a hacer lo que ya he hecho una vez**”⁵⁶².

En Lima de s. XVIII, las escasas disertaciones sobre estética, tales como los *Júbilos de Lima...* (1755) o *Lima Gozosa* (1760) de Antonio Ruiz Cano, o tardíamente la *Carta sobre la pintura* (1792) de José de Aguirre y Mayora a través del *Mercurio Peruano*, son muestras del diletantismo criollo inclinado hacia un idealizado arquetipo de belleza clásica⁵⁶³ y renacentista⁵⁶⁴ embebido en las modernas aspiraciones de la metrópoli española. El *Museo Pictórico* del madrileño Antonio Palomino publicado en 1715, es uno de los principales referentes del nuevo gusto clasicista, texto también difundido en Lima según registra el inventario de la biblioteca del propio Ruiz Cano⁵⁶⁵.

El planteamiento de Palomino se basa en una jerarquía de aprendizaje teórico-práctico de la pintura⁵⁶⁶, la cual tiene en su punto intermedio al *inventor*, artífice a quien se le atribuyen los primeros impulsos en la historia de la pintura⁵⁶⁷ y quien a su vez ejerce un papel dinamizador entre lo consensuado y lo nuevo en el aspecto compositivo y temático de la imagen.

Sobre los orígenes de la pintura, Palomino señala:

...las cosas grandes comienzan de principios humildes: **nada fué juntamente inventado y perfecto**. ¿Qué arte hay, que desde luego fuese arte? ¿Qué cosa no la cultiva el tiempo?⁵⁶⁸

Si *inventar* significa en el siglo XVII español: “Sacar alguna cosa de nuevo que no se aya visto antes, ni tenga imitación de otra”⁵⁶⁹, a principios del XVIII, Palomino define

⁵⁶² Respuesta escrita en una carta de 17 de enero de 1642, cuando un reacio Poussin acepta la copia de sus *Siete Sacramentos* para su patrocinador Paul de Chanteolu, mediado por Sublet de Noyers, su sobrino, superintendente de los proyectos de arquitectura de Luis XIII. *Ibíd.*: 57. Énfasis agregado.

⁵⁶³ Se recurre a los latinos para construir un modelo de belleza: “El joven Plinio, después de describir con aquella delicadeza de su genio, una pintura de Chorintho, que había comprado: concluye diciendo, que eran tales todas las partes de aquella efigie, que podían deleitar los ojos de los imperitos, y detener los de los inteligentes en el arte”. Ruiz Cano 1755: fol. 58.

⁵⁶⁴ Ruiz Cano elogia la escultura de Pedro de Noguera comparándolo con Miguel Ángel, también pintor: “Las estatuas, que hazen lo mas estimable de esta Sillería... es verosímil que se creyese obra tan cumplida de el mismo Miguel Angel ...un Artifice, á quien havian impresionado tanto las ideas de el Dante, que en su famosa pintura de el Juicio final, introduxo a Minos, y Charon entre los Angeles, y los Bienaventurados”. *Ibíd.*: fol. 73-73v

⁵⁶⁵ Hallazgo documental por Kusunoki 2010: 161.

⁵⁶⁶ Palomino divide su primer tomo en tres libros: *El aficionado*, *El curioso* y *El diligente*. A su segundo tomo, en seis: *El principiante*, *El copiante*, *El aprovechado*, *El inventor*, *El práctico* y *El perfecto*.

⁵⁶⁷ Palomino señala sobre el origen histórico de la pintura: “fué el **inventor** de esta ingenua profesión Enós, hijo de Seth, y nieto de Adán, el qual... formó ciertas imágenes, para atraer el pueblo, y excitarle á reverenciar á el verdadero Dios, como á el presente usamos los católicos”. Palomino 1715, t. 1: 14.

⁵⁶⁸ *Ibíd.*: 15. Énfasis agregado.

este término como el acto de *hallar* o descubrir elementos nuevos en una materia ya dada, una práctica generativa a partir de resultados anteriormente inventados. Lo nuevo y lo viejo entra entonces en un legítimo intercambio constructivo de acuerdo a las capacidades del artista *inventor*, cuyo único primer antecesor solo puede remontarse al autor de la Creación:

Inventar es lo mismo que **hallar una cosa que estaba oculta, escondida, ó ignorada**, que eso significa *invenire*, del verbo latino *invenio*. Y así ninguno debe gloriarse de haber sacado á luz alguna cosa, á el parecer, nunca vista; porque ademas de que todas son especies depositadas por el Criador en la oficina de nuestro entendimiento, y a el se le debe la gloria de todo lo que es bueno...

Por eso dice el Espíritu Santo por el Eclesiástico, que nada hay nuevo debaxo del sol.⁵⁷⁰

En la misma dirección de cambio que el término *inventar* hace de un siglo a otro, la pintura limeña adquiere un soplo de carácter liberal, que en clave de modernidad francesa es el resultado del nuevo gusto de la Corona sobre sus modelos *perfectos* del Siglo de Oro⁵⁷¹, de aquí que efectivamente, según Kusunoki, algunas de las obras de los limeños Cristóbal Lozano, Joaquín Urreta y Julián Jayo tengan por referente a Murillo y Zurbarán.⁵⁷²

Entre la *novitá* de Poussin y el *invenio* de Palomino, el método compositivo en la pintura admite cada vez más la legitimidad del préstamo de fuentes visuales como mecanismo generativo de nuevas obras y como recurso de aprendizaje, así el paso del estudiante *aprovechado* al del *inventor*, según Palomino, requiere el estudio de fuentes visuales, principalmente de estampas:

De esta suerte ha de usar el Aprovechado las Estampas, considerándolas como medios para el estudio, no como fines para el descanso... **las buenas estampas van enriqueciendo la mente, porque se halle fecunda en las ocasiones, para producir elegantes conceptos, ó partos del entendimiento.**⁵⁷³

No obstante, al mismo tiempo que se torna habitual este intercambio, la defensa de la autoría intelectual del *inventor* y de sus referentes alcanza un estado de necesidad, también reflejado en el uso de las rúbricas. Sobre este punto Palomino señala:

⁵⁶⁹ Cobarruvias 1611: 506.

⁵⁷⁰ Palomino 1715, t. 2: 83-84. Énfasis agregado.

⁵⁷¹ También reseñados por Palomino en *El Parnaso Español*, tercer tomo complementario, publicado once años después de los de *Teoría* y de *Práctica del Museo Pictórico* (1715).

⁵⁷² Kusunoki 2010: 164.

⁵⁷³ Palomino 1715, t. 2: 60. Énfasis agregado.

De esta suerte se han de juzgar los descuidos de los artífices eminentes, atribuyéndolos a misterio, no vituperándolos como imperfección. Por eso advertidamente **introdujo la discreción de Apeles, poner en la rúbrica de las obras faciebat...**⁵⁷⁴

Por lo tanto en la Metrópoli durante la primera década del siglo XVIII, la anonimidad de obras pictóricas abandona su perfil de servicio y de recato para adquirir un significado equivalente a error o descuido. En el medio limeño, la anonimidad integrada al tradicional principio evangelizador de la pintura como “servicio de Dios y de la Santa Iglesia”⁵⁷⁵, característico en gran parte de las obras producidas en el siglo XVII, se relega en el XVIII para favorecer al naciente principio de autoría intelectual, en especial desde su tercera década, de este modo en Lima y en Cusco⁵⁷⁶ los conceptos de *invenio* y de *inventor* llegan a consolidarse como principios aspiracionales en el oficio de la pintura.

La originalidad de propuestas compositivas y simbólicas alcanza aún mayor amplitud sobre el evidente estado de autonomía que ya había desarrollado la pintura virreinal del siglo anterior, así en el vocabulario de José de Aguirre en su *Carta sobre la pintura* (1792), el carácter demostrativo del término *invento* categoriza el estado intermedio entre la *imitación* y la *perfección* que un pintor alcanza en su proceso de aprendizaje:

El de su semejante las facciones
Tambien **imitar** quiere como un experto;
Pero en tal coyuntura
Solo produce manchas y borrones
[...]
La presuncion, confianza, atrevimiento
Fomentan utilmente,
Y á su perfeccion llevan un invento:
[...]
Y lleno de entusiasmo generoso
Sacar un todo nuevo y animado,
Que hechice, que embelese,
Para que su obra agrade como nueva,
El exemplar mas vivo y elegante⁵⁷⁷

⁵⁷⁴ *Ibíd.*: 85. Énfasis agregado.

⁵⁷⁵ Según la descripción subtitular del dibujo “Pintor” de Huamán Poma de Ayala: “Los artificios pintor, escultor, entallador, bordador, servicio de dios y de la santa iglesia / doctrina / ninguna persona cristiana pueda tocar ninguna i/magen ni borrarla, porque viendo aquello no creen los infie/les no hacen caso” Huamán Poma 2015: 275 [folio 673 del manuscrito original].

⁵⁷⁶ Kusunoki 2016: 41-42.

⁵⁷⁷ José de Aguirre y Mayora publica esta carta en dos partes bajo el seudónimo de *Sofronio*, en el *Mercurio Peruano*, a fechas 10 y 13 de mayo de 1792. *Sofronio* 1792: 22-28. Énfasis agregado.

La novedad o lo nuevo en la pintura limeña de siglo XVIII, basado en un valor estético constructivo, es entendido entonces como un principio que busca la validez, la autonomía y la irrepetibilidad de las obras que renuevan expresiva y compositivamente un consenso simbólico establecido.

Un caso de obra *inventiva* es *La Anunciación* (ca. 1730), lienzo del joven Cristóbal Lozano (¿1705?-1776) (fig. 44), perteneciente a su *Serie de la Virgen María* (ca. 1730)⁵⁷⁸. Aunque la obra temprana del pintor es considerada por Kusunoki y Wuffarden como una "copia de estampas"⁵⁷⁹, y particularmente éste último señala su semejanza con la pintura cusqueña debido a su "tendencia al estereotipo"⁵⁸⁰, al igual que Estabridis, quien en sus recientes hallazgos sobre los dos lienzos de la vida de San Luis Gonzaga en San Pedro de Lima, afirma son: "desarrolladas con el mismo estilo temprano **donde la influencia de la pintura cusqueña** que por entonces inundaba el mercado local **es evidente**"⁵⁸¹; por el contrario, consideramos que ejemplifica con claridad el sentido interpretativo que Lozano asimila prematuramente del grabado de Hieronymus Wierix (1553-1619) (fig. 43), para amplificarla y dotarle de un reposado tenebrismo a las figuras angélicas, en especial a la del genuflecto arcángel Gabriel.



Fig. 43 Hieronymus Wierix. *La Anunciación*. 1600, grabado, 10.2 x 6.6 cm. British Museum, Londres.



Fig. 44 Cristóbal Lozano. *La Anunciación*. Ca. 1730, óleo sobre lienzo, 150 x 117.5 cm. Monasterio del Carmen, Lima. Fotografía: Omar E.

⁵⁷⁸ Serie actualmente ubicada en el Monasterio del Carmen de los Barrios Altos de Lima y dada a conocer por el historiador del arte Ricardo Estabridis en 1994. Estabridis 2001: 300.

⁵⁷⁹ Kusunoki 2010: 160.

⁵⁸⁰ Wuffarden 2000: 56.

⁵⁸¹ Estabridis 2013: 38.

De acuerdo a nuestro análisis comparativo, observaremos que el planteamiento del *bautismo* de Paz se desarrolla sobre el principio de *invenio*, el mismo que le permite garantizar su elocuente firma como autor o *inventor* a sus 18 años.

Manuel Paz no emplea una fuente gráfica única o plantilla para reinterpretar el *esquema americano* del *bautismo*. Al igual que los *bautismos* de Quispe Tito o de Riaño, el pintor acude a grabados como fuente compositiva para figuras específicas de su obra.

5.2.2 Dos ángeles. *Vanitas* de muerte y resurrección.

El mencionado grabado *Alegoría de la muerte y la resurrección* (s/f) impreso por Rafael Sadeler (1570-1632) (figs. 45 y 46)⁵⁸², reproduce el lienzo original de Marten de Vos (s/f). Paz adapta los rostros de los niños de esta estampa a dos de los querubines de su *bautismo* (fig. 47). A su vez que el pintor parece extraer únicamente estos detalles de la obra de Sadeler, no genera ninguna ruptura con los propósitos moralizantes de sacrificio al igual que la paridad entre los ángeles pasionarios y los apóstoles Andrés y Felipe.

De acuerdo a Rudolf Wittkower el conjunto de alegorías de la muerte y de la resurrección personificadas en un niño muerto sobre una calavera con espigas de trigo y otro niño sonriente con una pompa de jabón, son resultados interpretativos que tuvieron su origen en el *quattrocento*, más tarde difundidos por la “moda de los emblemas de finales del siglo XVI”⁵⁸³. Así por ejemplo *Io son fine*, o “Estoy bien” titula la alegoría más antigua de este tema, ejecutada por Giovanni Boldú en una medalla de 1458.⁵⁸⁴

Hasta este año los *putti* como alegoría de inocencia alcanzan un valor de signo en la escultura y la arquitectura, prueba arquetípica de ellos son los relieves de infantes que decoran el *Ospedale degli Innocenti* (El hospital de los inocentes) (1419-1427) de Brunelleschi.

⁵⁸² Titulado oficialmente por el Rijksmuseum como *Allegorie op de vergankelijkheid* (o Alegoría de la transitoriedad).

⁵⁸³ Wittkower 2006: 238.

⁵⁸⁴ Conmemorativa de la mitificada figura joven de Caracalla, emperador romano 211-217 d. C.



Figs. 45 y 46 Rafael Sadeler. *Alegoría de la muerte y la resurrección* (imagen completa y detalles de rostros). Ref. 1570-1632, grabado al aguafuerte, 15.5 x 19.4 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

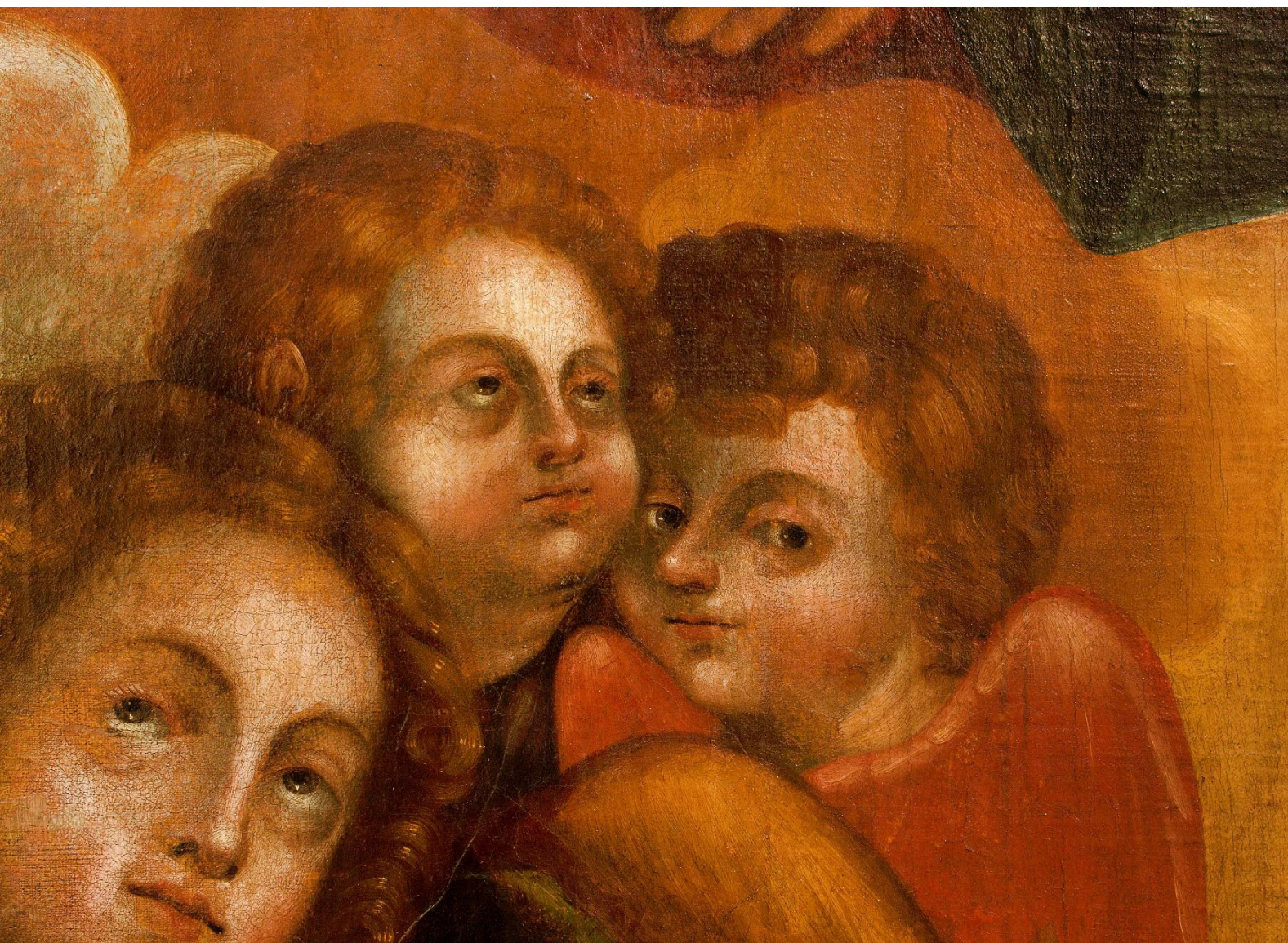


Fig. 47 Manuel Paz. *El bautismo de Cristo* (detalle de querubines). 1749, óleo sobre tela, 268 x 431 cm., detalle de rostros de querubines: 33 x 46 cm. Parroquia de San Lázaro, Rímac, Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.

La alegoría del *putto* con la calavera asume entonces el significado de *vanitas* o *memento mori*, y en su acto de soplar pompas de jabón, refiere simbólicamente la transitoriedad y vanidad de la vida, conjunto también conocido como *homo bulla*⁵⁸⁵.

Marten de Vos en el siglo XVI introduce las figuras del agricultor y de Cristo glorioso, aporte que a través del grabado de Sadeler demuestra el modo en que articula el significado del sacrificio y del buen morir, con la esperanza que representa la resurrección. Hasta aquí, podemos observar que Manuel Paz usa el grabado de Sadeler para dar forma a dos de sus querubines, tanto como su raíz alegórica centrada en el ciclo de muerte y resurrección que encajan perfectamente en el contenido pasionario que posee el lienzo, el cual deja un claro rastro sobre el criterio selectivo de sus fuentes, en donde la forma extraída de la estampa es indesligable a su significado original.

Las estampas que emplea para el cupido y la cartela, además de los emblemas del puente y de la casa del fondo, según observaremos, delatan su búsqueda por armonizar e *inventar* sobre la base del tradicional *esquema* bautismal, una propuesta simbólica de intenso carácter moralizante, basada en modelos visuales de sacrificio y renovación, tanto material como espiritual.

Estimulado por una sensibilidad escatológica exacerbada por el cataclismo de 1746, Manuel Paz subraya en el *bautismo* un valor sígnico de martirio a través del color rojo de los mantos del Padre Eterno y del Bautista. El recuerdo de muerte masiva sin distinguir estamentos, edades ni condiciones económicas, desata la necesidad de subrayar la prefiguración del sacrificio de Cristo como atributo expiatorio y conmemorativo de la hecatombe de la ciudad. Unos extractos del testimonio directo de Llanos y Zapata ofrecen una idea sobre la indulgencia simbólica del martirio, de la sangre y de la imitación del calvario de Cristo en los “Espectáculos de Penitencias”⁵⁸⁶ durante octubre de 1746:

...en la Plaza mayor innumerables encenizados, raydas las cabezas, y vestidos de un saco muchos, cargados de duras cadenas algunos, derramando la Sangre de sus venas infinitos, con los brazos en maderos pesados extendidos, y con fuertes ligaduras atados no pocos, demodo que lo que antes fue en ella gusto, deleyte, y contento, ahora fué llanto, suspiros, y tristezas, passando á sér de lagrimas Valle, la que en otro tiempo fué de diversiones Theatro.⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ Dicha figura, según Wittkower, se difunde a través del *Adagia* (1500) de Erasmo de Rotterdam.

⁵⁸⁶ Llanos y Zapata 1747: 32.

⁵⁸⁷ Llanos y Zapata 1748: 32.

Pero rojo también es el color de la toga de Cupido que con arco y flecha en mano expone la autoría y méritos de Manuel Paz en forma de una cartela acorazonada, modo atípico de representar dos símbolos estrechamente vinculados al emblema del amor profano. En el siguiente acápite nos ocuparemos en primer término, del sentido simbólico de estos atributos, para concretar su relación directa con el color rojo de la toga de Cupido.

5.2.3 El rapto del corazón de Manuel Paz por Cupido. Un voto penitencial

El amor como fuerza unificadora y a su vez fatal, según Estabridis, es un principio que en el pensamiento neoplatónico del Renacimiento tuvo tres tipos de expresión: divina, humana y bestial. El reconocimiento filosófico del primer tipo, uno que puede elevar el espíritu por encima del afecto y de los placeres mundanos, es rápidamente asimilado por la política visual contrarreformista. A partir de ella se reelaboran numerosos emblemas profanos en favor de principios y modelos de la vida contemplativa, tales como las tres etapas de la vida interior: purgativa (de dolor y arrepentimiento), iluminativa (que emula la vida de Cristo) y unitiva (que aspira su comunión con Dios), planteadas por el jesuita Hugo Hermann en su *Pia Desideria* (1624), son llevadas al lenguaje emblemático por el grabador Boecio Bolswert, las cuales evocan al Alma (o Ánima) y a Cristo bajo la forma de una niña y de un niño, respectivamente⁵⁸⁸.

La práctica de ejercicios espirituales hacia fines del siglo XVI impulsa entonces el origen de un vasto cuerpo de emblemas sobre la vida purgativa e iluminativa que tiene entre sus protagonistas simbólicos a los niños y al corazón.

Debe ponerse en relieve que durante estos años la famosa figura bilobular del corazón ya es indesligable al tema amatorio, no obstante, desde que se publican los 100 aguafuertes de Pierre Woeriot en los *Emblemes ou devises chrestiennes* de la poetisa Georgette de Montenay (1571), adquiere paulatina autonomía como emblema de albedrío y de la voluntad humana (fig. 48).

Un corazón ardiente y asaetado sobre un pedestal donde descansa cupido, forma parte de la portada del *Quaeris quis sit Amor...* uno de los libros más conocidos de emblemas amorosos publicado cerca de 1601 y difundido en el reinado español⁵⁸⁹.

⁵⁸⁸ Estabridis 2010: 134-136.

⁵⁸⁹ *Ibíd.*: 132.

Cerca de esta fecha, el menor de los Wierix, Anton II, lleva a la imprenta por encargo de la Compañía de Jesús, su serie de 18 grabados titulada *Cor Iesu amanti sacrum* [El corazón devoto a Jesús amado] (ca. 1600)⁵⁹⁰, considerada una de las obras que “became one of the most popular series of religious emblems of the 17th century”⁵⁹¹.

La narrativa alegórica de esta serie inicia con la rivalidad entre el amor divino y el amor profano, personificados en el niño Jesús y Cupido vendado,

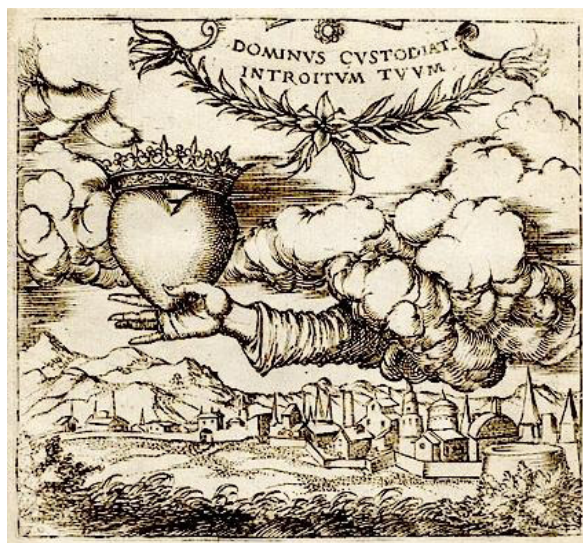


Fig. 48 Pierre Woeriot. *Douminvs custodiat introitum tuum* (emblema n.º 30). 1571, aguafuerte, 9x10 cm. Biblioteca de la Universidad de Glasgow.

quienes luchan por el dominio simbólico y escenográfico del corazón. La huida de Cupido permite al Niño Jesús tomar progresivamente su lugar por etapas, las cuales inician con el ingreso al interior oscuro del corazón para ser limpiado de serpientes, bendecido, y mudarse en él con los instrumentos de la Pasión. Hace de su interior un lugar de lectura, de rezo, de canto y de pintura (fig. 52). El Niño sella con el pincel los misterios gloriosos de la Resurrección y de la Asunción, así como de la muerte y la perpetua condena en el Averno.

A través de su serie, Wierix subraya la posibilidad purgadora del amor divino en el corazón pecador del hombre. Su mensaje causa impacto en el grabado y la pintura de Europa y América, logra además de reproducciones⁵⁹², interpretaciones inspiradas en ella tal como la serie de 12 estampas *L'estat d'un homme* (ca. 1680) del jesuita francés Vincent Huby, grabadas por Pierre Gallays (fig. 49), que a manera de jeroglífico, muestra en su primera imagen al corazón humano unido a una cabeza o *capitia*, ambos dominados por el bestiario de los siete males capitales bajo el mote:

⁵⁹⁰ Según Grzeszkowiak, se da noticia de una copia del *Cor Iesu amanti sacrum* en una carta que Francisco de Sales escribe a Jeanne de Chantal en 1605, lo que permite atribuir la fecha de esta obra cerca del año 1600 y antes de 1604, año de deceso de Anton Wierix II. Grzeszkowiak 2015: 133.

⁵⁹¹ “devino en la serie de emblemas religiosos más populares del siglo XVII”. *Ibíd.* Traducido por OEO.

⁵⁹² Se pueden citar los aguafuertes de Henry Aertssens en *Le Coevr devot throsn royal de Iesvs Pacifique Salomon* (1627), de Stephanus Luzvic.

El estado de un hombre en pecado que no piensa, al contrario piensa en todas las cosas que se le presentan a sus ojos y a su espíritu.⁵⁹³

La figura independiente del corazón asume ahora el significado de naturaleza pecaminosa del hombre. No obstante, si en la obra original de Gallays, la cabeza de un hombre es sinécdoque de humanidad, un pintor de Nueva España en el siglo XVIII la reemplaza por la de Cristo (fig. 50), en el mismo sentido original de custodio de virtudes, modelo devocional y ente purgativo que poseía el Niño Jesús en el *Cor Iesu amanti sacrum* (ca. 1600).



Fig. 49 Pierre Gallays. *L'estat d'un homme dans le peché*. Ca. 1680, aguafuerte coloreado, 63.6x49.6 cm. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM).

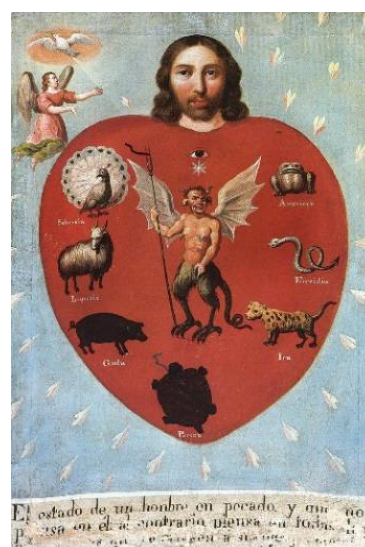


Fig. 50 Anónimo. *El estado de un hombre en pecado*. Segunda mitad s. XVIII, óleo sobre tela. Colección particular, México D.F. Fotografía: PESSCA, cód.: 1793B.

Su pronto eco en el virreinato peruano influye directamente en Rosa de Santa María, cuando en 23 de agosto de 1616⁵⁹⁴ elabora sus *Mercedes*, dos medios pliegos manuscritos, bordados y con aplicaciones sobre papel, los cuales toman como elemento y base signifiante al corazón (fig. 51)⁵⁹⁵ para representar la escala de estados místicos y

⁵⁹³ Lema original: "L'estat d'un homme dans le peché et qui ny pensé pas, au con/traire pense á toutes autres choses qui se presentent á ses yeux, et /son Esprit".

⁵⁹⁴ Báez 2012: 111

⁵⁹⁵ La figura adherida de un niño en uno de los corazones no corresponde a la manufactura original de las *Mercedes*, sino a una intervención posterior, probablemente de siglo XVIII.



Fig. 51 Rosa de Santa María. *Las Mercedes* (detalle con manuscrito: “aquí descanso Jesus abrazandome el corazón”). 1616, collage de bordado y lámina impresa adherida sobre papel, 42 x 30,5 cm. Monasterio de Santa Rosa de Lima. Fotografía: Omar Esquivel.

de virtud que el alma de la santa experimenta y que declara ante su confesor Diego Martínez, uno de sus allegados más íntimos durante los dos últimos años de su vida. Pese a que la santa manifiesta no haber visto o leído fuente parecida, sus evidentes similitudes con la serie de estados del corazón del *Cor Iesu amanti sacrum* (ca. 1600), son prueba de su temprana influencia en la vida mística del Perú y de América. Citamos el testimonio de la santa:

...con toda berdad en presencia de Dios - que todas las mercedes que escrito así en los cuadernos como **esculpidas o retratadas en estos dos papeles -ni las e bisto ni leído- en libro alguno**, solo si obradas en esta pecadora de la poderosa mano del Señor...⁵⁹⁶

La versátil semántica del corazón como núcleo del pecado original, símbolo de libre albedrío y objeto de purificación, alcanza a formar parte importante del imaginario visual de los virreinos del Perú y de Nueva España, no es una sorpresa por ello que una de las estampas de la serie del corazón de Wierix haya sido fuente visual para un lienzo anónimo de siglo XVIII, probablemente cusqueño, el cual hallamos en un anticuario limeño (figs. 52 y 53).



Fig. 52 Anton Wierix II. *Jesús pinta los destinos del hombre en el corazón*. Ca. 1600, aguafuerte, 9,6 x 6,4 cm. Galería Nacional de Victoria, Melbourne, Australia.



Fig. 53 Anónimo. *Jesús pinta los destinos del hombre en el corazón*. Segunda mitad s. XVIII, óleo sobre tela, 120 x 90 cm. Colección particular.

⁵⁹⁶ Carrasco 2016: 18. Énfasis agregado.



Fig. 54 Hieronymus Wierix. *VII Peccatorum Capitalium* (frontispicio). Ca. 1612, aguafuerte, 18.5x13.6 cm. British Museum, Londres.

La imagen del corazón como emblema del albedrío humano, a su vez como imagen devocional del amor divino de Cristo difundida por la orden de la Compañía, si bien se institucionaliza tardíamente en el virreinato peruano bajo el culto del Sagrado Corazón de Jesús en 1752⁵⁹⁷, posee una notoria presencia en Lima desde que inicia sus actividades como viceparroquia de la ciudad en 1658⁵⁹⁸.

Manuel Paz por lo tanto adapta de forma *inventiva* las connotaciones moralizantes e institucionales que posee el emblema del corazón, a la forma excepcional de un escudo-cartela, probablemente inspirado en el frontispicio del *VII Peccatorum Capitalium*, una serie de 8 grabados

difundidos por Hieronymus Wierix (ca. 1612) (fig. 54)⁵⁹⁹, donde la figura del corazón reafirma una vez más el estado pecaminoso y la capacidad de juicio ético que posee el hombre, dueño de su corazón.

El mensaje penitencial que el pintor hace de su obra, se basa por lo tanto en la purga espiritual que se observa en la tácita relación entre el Espíritu Santo y el corazón, pues tanto en las escenas del *Cor Iesu amanti sacrum* (ca. 1600), como del *L'estat d'un homme* (ca. 1680), la luz del Espíritu Santo solo ingresa al interior del corazón si el individuo alcanza un estado de arrepentimiento. Del mismo modo, en su lienzo del *bautismo*, Manuel Paz establece la dependencia entre la luz explosiva del Espíritu Santo y la visibilidad de la cartela y de Cupido, de aquí que el pintor deja una roca en su camino para dar rastro del andar huidizo del niño que emerge de la oscuridad. La

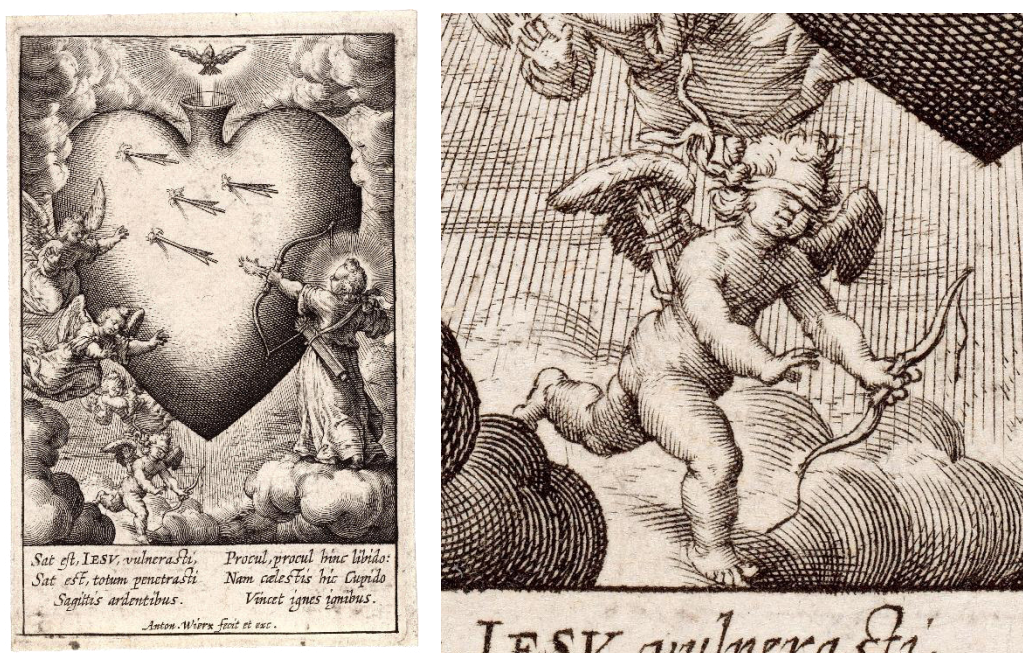
⁵⁹⁷ De acuerdo a la carta que el rey Felipe V envía al Papa Benedicto XIII en 1727 para propagar el culto del Sagrado Corazón de Jesús en “todos mis reinos y dominios” (Loyola 1831: 190), este debía instituirse en Lima en la década de 1740, pero el cataclismo de 1746 retrasa la edificación de su iglesia hasta 1766. No obstante, en 1752, se concede licencia para una Casa de Ejercicios del Sagrado Corazón de Jesús. Vargas 1941: 71.

⁵⁹⁸ Año en que se registra el primer libro de bautismos, de acuerdo a los fondos del Archivo Arzobispal de Lima.

⁵⁹⁹ Conjunto cuyo lema principal, cita de Ezequiel 18:4, es: “Ecce omnes animae, meae sunt; ut anima patris, ita et anima filis, mea est. Anima quae peccaverit, ipsa morietur” [Mías son las almas todas; lo mismo la del padre que la del hijo, mías son, y el alma que pecare, ésa morirá].

exagerada diferencia entre la luz que recae entre una pierna y otra, además de insinuar un instante de movimiento, delata la huida de Cupido de la escena del *bautismo* en medio del rpto de la cartela que lleva el nombre de Manuel Paz (fig. 57).

Al igual que la fuga de Cupido en el detalle de la estampa *Jesús asaeta el corazón* (ca. 1600) del *Cor Iesu amanti sacrum* (figs. 55 y 56), Paz deposita en la cartela y en Cupido un mensaje devocional que da un giro personal al significado de la obra como un acto público de contrición.



Figs. 55 y 56 Anton Wierix II. *Jesús asaeta el corazón pecador* (imagen completa y detalle). Ca. 1600, aguafuerte, 9.6 × 6.4 cm. Galería Nacional de Victoria, Melbourne, Australia.

En el mismo propósito de patentar su autoría intelectual, estética y moral, y de exhibir sus méritos juveniles, Manuel Paz re contextualiza el tema del *bautismo* a un discurso moralizante, que en sus diversos componentes clama por su indulgencia personal y de la colectividad comitente de la obra, fenómeno que 33 años después sucede de modo similar cuando el pintor denuncia públicamente el abuso de autoridad o *tiranía* de los escribanos durante su alegato contra el cobrador de cofradías, Marcos Ozinaga⁶⁰⁰. El llamado a la virtud y a la conducta ética parece entonces formar parte de un principio constante en la mentalidad del pintor, con el cual busca preservar un ideal de conducta pública, también influyente en las necesidades discursivas y simbólicas de su obra. Este hallazgo por lo tanto funde el propósito *monumental* y piadoso que posee

⁶⁰⁰ Tema examinado en el segundo capítulo del presente libro.



Fig. 57 Manuel Paz. *El bautismo de Cristo* (detalle de Cupido y cartela acorazonada). 1749, óleo sobre tela, 268 x 431 cm., detalle: 86.3 x 77.6 cm. Parroquia de San Lázaro, Rímac, Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.

El bautismo de Cristo, vale decir didácticas y conmemorativas con una dimensión votiva, de sacrificio, resueltas en las connotaciones sanguíneas y sensualistas que Manuel Paz deposita en la toga roja de Cupido.

5.2.4 La venustez en Cupido. *Vanitas y amor carnalis*.

El joven pintor demuestra a través de *El bautismo de Cristo* defender un principio de autenticidad. Componer es un punto de partida *inventivo* con el cual define y selecciona sus fuentes visuales sin alterar su simbología original. Según examinamos, las cabezas de los *putti* del grabado de Sadeler son adaptadas a dos de los querubines del *bautismo*, de igual manera, las originales connotaciones moralizantes de *vanitas* y alegorías de sacrificio son asimiladas al marco iconográfico del *bautismo*. Desde esta misma óptica

observaremos que Paz recurre a una estampa flamenca de tema profano para *inventar* la figura de Cupido.

En la serie de grabados de los *Planetas* (1589)⁶⁰¹, Venus es una de las diosas latinas que el joven amberino y protestante menonita Crispijn van de Passe (ca. 1564-1637)⁶⁰², representa con los conocidos atributos del amor profano, entre ellos un corazón asaetado, escenas de amor en un paisaje, la figura de Cupido, y los signos zodiacales de Libra y de Tauro (fig. 58).



Fig. 58 Crispijn van de Passe, el viejo. *Venus*. 1589, grabado al aguafuerte, 13 x 10.6 cm. British Museum, Londres. Cód. D.6.50.

⁶⁰¹ Titulada: “Ornatissimo viro Joanni Radermachero ut bonarum artum doctissimo ita celaeturae admiratori summo Crispianus vande Passe inventor & Sculptor hanc sua artis foeturam dedicat”, con un exclusivo ejemplar conservado en el Museo Británico con código D,6.50.

⁶⁰² Preziosi 2009: 260.

Al igual que los rostros de sus querubines, Paz adapta la postura en movimiento de Cupido procedente de una obra íntegramente nueva, a saber, creada intelectualmente y ejecutada por el mismo grabador De Passe según inscribe en el título de su serie como: “inventor & sculptor”, al igual que en cada una de las estampas que la conforman bajo la firma: “CV pas inven. et ex.”.

Paz recurre a una fuente gráfica proveniente del característico repertorio profano y creativo de Crispin Van de Passe⁶⁰³. Su inquietante naturaleza mítica en contraste con los propósitos devocionales del *bautismo* generan la pregunta: ¿Qué lectura tuvo Manuel Paz acerca del significado alegórico de los planetas y de la estampa de Venus para extraer de esta última la figura de Cupido?

De acuerdo al célebre *Silva devaria Lección* del humanista sevillano Pedro Mexía (1540)⁶⁰⁴, son siete los astros que influyen directamente en las “propiedades maravillosas” de algunas “cosas”⁶⁰⁵ provenientes de los elementos vitales: *Ignis, aeis, terra* y *aqua*, cuyos bestiarios son incluidos por De Passe en la cabecera de sus dos series de *Los planetas*, la serie citada de 1589 y la otra fechada cerca de 1600⁶⁰⁶. Asimismo, Mexía trata en un capítulo: “De las siete edades, y partes de la vida del hombre...y como se reparten en los siete Planetas, y a que cosas inclinan”⁶⁰⁷.

Basado en la cosmogonía geocentrista de los “Filósofos naturales, y los médicos antiguos”⁶⁰⁸, Mexía divulga la correspondencia entre las personalidades míticas de los astros (o dioses latinos) y las etapas de la vida del hombre, según el orden de los *planetas* respecto a la Tierra. Si durante la *infancia* la Luna influye hasta los cuatro años y en la *puericia* Mercurio domina hasta los catorce, la “adolescencia... dura hasta

⁶⁰³ De acuerdo a Aronson y Wieseman, un gran número de sus obras son producto de su propio invento: “[De Passe] made most of his prints after his own designs” (Aronson y Wieseman 2006: 37). Veldman, uno de los mentados estudiosos de la familia Van de Passe advierte que Crispijn “El Viejo” regularmente hace *aemulatio* de modelos anteriores para reelaborar nuevos diseños: “De Passe regularly based himself on earlier models, of course, and in his day that was never seen as evidencing a lack of talent. On the contrary, *aemulatio*, the desire to equal or excel others, was an end in itself. In almost every case in which De Passe borrowed”. Veldman 2001: 110.

⁶⁰⁴ Texto de larga vigencia en la literatura humanista española con una edición conocida de 1673, cuyos contenidos no alteran la versión original.

⁶⁰⁵ Mexía 1673: 237.

⁶⁰⁶ Serie titulada *Cathena Aurea Platonis*, la cual sitúa el orden de los planetas dentro del orbe cósmico del Sol, también representado por el Padre Eterno. Ejemplar exclusivo también conservado en el Museo Británico, con código 1862,0712.328.

⁶⁰⁷ Capítulo 43 de la Primera parte. Mexía 1673: 118.

⁶⁰⁸ *Ibíd.*

veinte y dos cumplidos, que es mocedad, y crecimiento. Por orden, y razon cupo la governacion, y señorío á Venus, tercero Planeta"⁶⁰⁹.

Derivado de un sistema de representaciones y conceptos humanistas, Manuel Paz recoge la consustancial relación entre el hedonismo que representa Venus, y la capacidad o libre albedrío que desarrolla el hombre en su *adolescencia*. En palabras de Mexía:

Y assi por su natural impression comiensa el hombre á ser habil, y poderoso para los deseos de Venus dispuesto para á vér hijos inclinado a amores, y mugeres dase a cantares, juegos, vicios, comidas, placeres, y fiestas. Essto entiendese por inclinacion natural: porque **se ha de tener, y creer, que el hombre siempre tiene libre al vedrio, y voluntad para resistir, ó aceptar esta inclinacion. Y sobre esta libertad los planetas, ni estrellas no tienen fuersa, ni mando,** puesto que inclinan el apetito sensitivo, y disponen los organos, y miembros.⁶¹⁰

Junto al significado de los emblemas del corazón, Manuel Paz demuestra una vez más, que tras el criterio estético para seleccionar sus fuentes gráficas, subyace, tanto una organicidad conceptual compatible con el proyecto pasionario del *bautismo*, como su plena consciencia sobre el significado profano de sus fuentes, la misma que en la relación de la edad *adolescente* del hombre y la rúbrica de la edad del pintor: “*ETAT SVÆ 18*”, Paz declara un testimonio antológico y de auto reconocimiento.

En América, el significado de los planetas atraviesa por el tamiz de la tesis heliocéntrica y de la geopolítica hispana. Desde una lectura místico-política el Sol conserva su cuarto lugar como *planeta*, e irradia su luz a todos los confines imperiales del cristianismo o, en palabras del agustino peruano Balthasar Campusano: “El Sol es Planeta Catolico... un representante de Dios, un imitador de sus obras”⁶¹¹.

En el intenso periodo de adoctrinamiento indígena del siglo XVII peruano, donde “no es bien [que] queden en el mundo Gentiles”⁶¹², si por un lado el Sol es un planeta sinónimo de Cristo y de la empresa evangelizadora hispana que intenta consolidar sus dominios transatlánticos, o lo que Peter Bakewell llama “la conquista después de la conquista”⁶¹³, el culto de los *gentiles* a los otros planetas adquiere un carácter pagano, demoníaco:

⁶⁰⁹ *Ibíd.*: 119.

⁶¹⁰ *Ibíd.* Énfasis agregado.

⁶¹¹ Campusano 1646: 12-13.

⁶¹² *Ibíd.*: s/n. Cita extraída de la dedicatoria de Campusano a Felipe IV.

⁶¹³ Citado por De la Flor 2015: 41.

Esto es lo que háze el demonio, por acreditar el vicio: No se contenta solamente, con que los hombres pequen, sino con que les dé investidura de Dioses a hombres pecadores, y viciosos, y **assi los Gentiles se la dieron a un Jupiter adultero: a una Venus libiana: y a un Marte reboltoso.**⁶¹⁴

Al finalizar la década de 1740, en medio del desasosiego hispano y criollo que desatan los levantamientos de Juan Santos Atahualpa en Jauja, los rumores de una conspiración de indios huarochiranos en Lima, las epidemias latentes luego del terremoto de 1746⁶¹⁵ y el rescate arquitectónico de la ciudad, Manuel Paz extrae con la figura de Cupido el paganismo de la estampa de Venus, ataviado de toga roja, pulsera, brazaletes, collar de perlas y aretes. Descarta la desnudez de Venus y construye en Cupido un ejemplo lícito y patriarcal de *vanitas*, con el cual deja de lado cualquier indicio de inmoralidad o de idolatría, y transfiere en él la *venustez*⁶¹⁶ de la diosa latina para resolver *inventivamente* la identidad femenina de Cupido, representante no sólo del amor profano, sino también del *amor carnalis*⁶¹⁷.

Los estudios iconológicos de Panofsky dan noticia de las raras pero conocidas imágenes feminizadas de Cupido en manuscritos y xilografías tardomedievales germánicas (ca. 1380 a 1475). Pese a su distante naturaleza con la Cupido de Manuel Paz, ambos fenómenos comparten efectivamente un significado común de “amor puramente sensual”⁶¹⁸, redimensionado en el caso peruano a la sintaxis simbólica de *vanitas* que da sentido al propósito de contricción del lienzo del *bautismo* tras la debacle de la capital en 1746. El conjunto entre Cupido y la cartela acorazonada, hacen por ello un ejemplo inusual y audaz del vocabulario iconográfico limeño en la pintura virreinal peruana.

El sermón inaugural que pronuncia el jesuita Juan Bautista Sánchez en 22 de abril de 1758 por los restituidos hospital y templo de San Lázaro⁶¹⁹, y publicado el

⁶¹⁴ Campusano 1646: 242.

⁶¹⁵ Además de una epidemia de tabardillo en todo 1747, en 1749 se reporta una “Epidemia de Sarampion, fluxos de vientre, y dysenteria”. *Gazeta de Lima* 1750: 1.

⁶¹⁶ Término incorporado por Cesare Ripa en la edición 3ra de su *Iconología* (1613), donde define la *venustez* como “...cierta gracia que añade su perfecto condimento de la belleza” (...*certa gratia, che arreca perfetto condimento alla bellezza*) (Tatarkiewicz 2004: 294), concepto que en el siglo XVIII adquiere por antonomasia un significado de belleza ideal, así según Tatarkiewicz, en “las ediciones dieciochescas de la *Iconología*... la belleza es *venustez*, es decir, una gracia, y que la gracia se deriva principalmente de los ornamentos y la elegancia”. *Ibíd.*: 291.

⁶¹⁷ Panofsky 1972: 151.

⁶¹⁸ *Ibíd.*: 157.

⁶¹⁹ Debe señalarse que Bravo de Lagunas firma su *Discurso histórico-jurídico* (1761) en 10 de junio de 1757 (Bravo de Lagunas 1761a: 272). Es posible por ello que las obras de reconstrucción del templo de San Lázaro y del hospital hayan concluido en esta fecha.

mismo año, divide sus tres partes, sin compaginar, según el modelo que Bernardo de Claraval deja en su *Sermón de Adviento* (s. XII), en donde propone alcanzar un estado de virtud y de justicia⁶²⁰ para “poner en el alma asiento para Christo”⁶²¹, mediante el reconocimiento equitativo del *Superior*, del *Inferior* y del *Igual*, metáforas que Sánchez interpreta dialécticamente bajo la triada: Cristo, el Pobre y el Rico.

Según observaremos, la toga roja de Cupido que pinta Paz, al mismo tiempo que los mantos rojos del Padre Eterno y del Bautista, establecen la misma jerarquía de alegorías de amor que plantea Sánchez: Del *Superior* (de Dios), del *Inferior* (del Pobre o del Bautista) y del *Igual* (del Rico o del Cupido).

La lectura que hace Sánchez de estos dos últimos, sujetos sociales meritorios del “Objeto” de la “heroicidad”⁶²² que representa la obra reconstructiva del hospital y templo de San Lázaro, connota claros valores de clase que asocian la pasividad del Pobre, con el enfermo leproso urgido de “Socorro”⁶²³ y al patronazgo del Rico, con el prestigio o “Exemplo”⁶²⁴ de sus obras pías.

Si Sánchez sitúa en primer lugar al *Inferior* (o Pobre), es el *Igual* (o Rico) en tercer lugar, quien dedica al primero su caridad mediante la limosna u obras de piedad. El protagonismo disimulado del Rico, tanto en la primera parte del *Sermón* como en la tercera, en su papel de impulsor y constructor de la *Morada*⁶²⁵ del Pobre, resalta el papel fundamental de la limosna:

Quien podrá decir ...**que no hay mancha de que la limosna no limpie** ...
...la Limosna aparece en la Divina presencia, **no ya con rendimientos de inferior, sino con visos y aparatos de igual**...
Esta Limosna pues que se ocupa al mismo tiempo en **beneficio del Pobre, y del Rico**; que si socorre al Pobre, atiende tambien al Rico; que si erige habitaciones terrenas, labra Edificios celestiales; que si alivia las dolencias del cuerpo, cura las enfermedades del Alma: **esta Limosna es la que persuade al Mundo el Exemplo que hoi recibe**; esta Limosna es á la que lo exhorta la fabrica que hoi se celebra⁶²⁶

⁶²⁰ En la *Salutación*, Sánchez cita la frase central del sermón de Bernardo: *Iustitia virtus est quod fuum est unicuique tribuens* (o “La justicia, dice, y el juicio son la preparacion de vuestra silla”), para defender la premisa: “La Justicia es, la que le hace al Alma las expensas, para el edificio que emprende, de lo mismo que emplea en los derechos á que satisface”. Sánchez 1758: s/n.

⁶²¹ Traducción al español que hace Fray Adriano de Huerta del *Sermón* de Bernardo Claraval (Bernardo 1791: 22).

⁶²² Según denomina Sánchez en la parte introductoria o *Salutación* de su *Sermón*. Sánchez 1758: s/n.

⁶²³ *Ibíd.*

⁶²⁴ *Ibíd.*

⁶²⁵ Metáfora empleada por Sánchez para referirse a la unidad orgánica entre el hospital y templo de San Lázaro.

⁶²⁶ Sánchez 1758: s/n. Citas extraídas de la segunda, tercera y octava página de la *Tercera parte* dedicada al Rico o el *Igual*.

El carácter filantrópico de la limosna constituye el lugar central del *Sermón* de Sánchez, el cual desde una perspectiva de clase defiende el propósito moral del patronazgo que reconstruye el “Monumento de piedad”⁶²⁷ que representa el hospital y templo de San Lázaro.

La triada dialéctica de Sánchez, establece un lazo de correspondencia con la dialéctica visual que Manuel Paz propone nueve años antes en *El bautismo de Cristo* (1749) a través de las figuras del Padre Eterno (*Superior*), el Bautista (*Inferior*) y la Cupido (*Igual*). Si bien la anacrónica relación entre el lienzo y el sermón podría aparentemente contradecir este vínculo, debe tomarse en cuenta que la publicación de la obra de Sánchez intenta colocar un punto final a las históricas disputas institucionales entre el hospital y el templo de San Lázaro⁶²⁸, por lo que es altamente probable que el sermón verbal o el esquema de argumentos de Sánchez haya sido empleado tras la debacle de Lima en 1746.

De estas tres únicas que ostentan el color rojo carmín, Paz representa a la del Bautista como profeta ascético del desierto “vestido de pelos de camello, y un cinturón de cuero”⁶²⁹. El énfasis en la condición humana, de pobreza y de virtud que el pintor deposita en el profeta, guarda una evidente coherencia con la alegoría del Pobre o *Inferior* que el jesuita Juan Bautista Sánchez propone en su *Sermón*, la cual da un indicio de influencia o de intercambio intelectual con el pintor.

Al igual que el sacrificio de Cristo, hijo del Padre Eterno y el martirio del Bautista en manos de Salomé, el color rojo de los mantos alude a un mismo destino de martirio. Desde este sentido, y bajo la lógica del *Sermón* de Sánchez, la figura de *vanitas* que representa la huida de Cupido, descubierta por la luz del Espíritu Santo, rinde cuentas de la naturaleza pecadora y suntuosa del *amor carnalis* que rapta el nombre y el corazón del autor, representante del *Igual*, o del Rico. En palabras de Sánchez:

Entonces yó os hiciera advertir en sus Escritos todos los rostros, con que se dexa vér en ellos la Limosna victoriosa siempre del pecado... **ya como Luz que deshace las tinieblas con que obscurece el vicio.**⁶³⁰

⁶²⁷ *Gazeta de Lima* 1758: 8.

⁶²⁸ Ver El capítulo III de la presente tesis

⁶²⁹ Testimonio narrado por el apóstol San Marcos (Mc 1, 6. Nácar-Colunga 1944: 1004), al igual que Mateo: “Juan iba vestido de pelo de camello, llevaba un cinturón de cuero a la cintura”. Mt 3, 4. Nácar-Colunga 1944: 1043.

⁶³⁰ Sánchez 1758: s/n. Cita extraída de la tercera página de la *Tercera parte* dedicada al Rico o el *Igual*. Énfasis agregado.

Son por lo tanto Cupido y la cartela acorazonada, los símbolos que Manuel Paz propone didácticamente para revelar el sentido de purga o sacrificio de los antivalores intrínsecos a los *Iguales*, cabe decir, de la feligresía acaudalada a la que el pintor y el jesuita Sánchez dirigen sus atenciones como artífices de la obra reconstructiva del hospital y templo de San Lázaro, y a la que ambos pertenecen. Así, las figuras del Padre, el Bautista y la Cupido, además de ser parte de un discurso de clase, también conforman una singular triada mística del amor.

5.2.5 “Manuel Paz lo hacía”. Pretensiones sociales del pintor

De acuerdo a la biografía, procedencia y circunstancia social que documentamos de Manuel Paz en nuestro primer capítulo, se puede comprobar que el artífice emplea también la alegoría de Cupido y su firma en la cartela para expresar su pertenencia a una clase social privilegiada. El significado de valores personales que especialmente deposita en estas figuras puede revelar tales intenciones.

De acuerdo a la partida bautismal de Manuel Paz, en febrero de 1732, el pintor, huérfano de padre, inicia su vida cristiana en la entonces viceparroquia de San Lázaro. En 1749, el mismo año que pinta *El bautismo de Cristo*, celebra su matrimonio con doña Silvestra de Jáuregui en El Sagrario, el cual se registra en el libro de “Cassamiento de Españoles”, donde hace legítima su raíz *paterna* al apellido *Paz*, también descrito como “Dⁿ. Man^l. de Paz”⁶³¹.

Su vida inicial como cristiano en la entonces viceparroquia de San Lázaro (1732), así como el ejercicio de su ciudadanía luego de sus nupcias en El Sagrario (21 de febrero de 1749), y muy posiblemente como pintor examinado ese mismo año de acuerdo a los acostumbrados mecanismos del sistema de enseñanza gremial, permiten advertir que Paz incorpora al propósito *monumental* de *El bautismo de Cristo*, un carácter conmemorativo personal evidenciado en la forma poco convencional de su firma entre los pintores dieciochescos de Lima:

EMANVEL DE
PAZ fACÍEBAT,
ETAT SVЄ 18
LIMę
ANNO
1749

⁶³¹ Libro de actas matrimoniales de El Sagrario n.º 9, fol. 158 (AAL).

En castellano: “Manuel de / Paz lo hacía, / su edad 18 / Lima / Año / 1749”. Las correlaciones entre las experiencias sacramentales del pintor con la obra *El bautismo de Cristo*, además de su complejo proyecto compositivo, sugieren el alto grado de compromiso, dedicatoria y voto personal que el joven Paz deposita en la factura de este lienzo, práctica poco común entre los pintores limeños durante sus primeros años de actividad, tal es el caso de la firma y plegaria de Cristóbal Lozano en *La Anunciación* (ca. 1730):

Por amor
de Dios vn^a.
Ave Maria.
Por Lozano⁶³²

Pero aun cuando ambos autores tienen en común un sentido votivo, el tenor de cada firma es evidentemente distinto. Paz, en una etapa prematura, defiende su propiedad estética, moral e intelectual sobre el carácter *convencional* que representa el tema del *bautismo*. Lozano (1705? – 1776), también joven, dedica una modesta plegaria muchos años antes de su conocida rúbrica de 1763: “Profesor Inteligente del arte de la Pintura”⁶³³. Si ambos artífices pretenden echar raíz de sus nombres en el entorno social y artístico de Lima, es Manuel Paz quien prematuramente toma provecho de la envergadura del encargo del *bautismo* para infundir desde la reconstruida parroquia de San Lázaro, la presencia de sus capacidades artísticas en un entorno social todavía golpeado por la crisis de 1746. Se puede afirmar entonces sobre la base de las motivaciones iconográficas que hemos identificado en el *invenio* o novedad que representan Cupido y la cartela acorazonada, que ambos símbolos también constituyen una alegoría de las aspiraciones sociales e individuales del pintor.

El principio de novedad y búsqueda de autonomía estética que constantemente demuestra Manuel Paz a través de las estructuras compositivas y los elementos simbólicos del *bautismo*, permiten comprobar que aquellos atributos no convencionales delatan las principales motivaciones de la obra, puede citarse como último ejemplo la alegoría de la *morada* y el puente, representados en el margen derecho del lienzo.

⁶³² Firma única que encabeza la *Serie de la Virgen María* en el Monasterio del Carmen de los Barrios Altos, dada a conocer por el historiador del arte Ricardo Estabridis en 1994. Estabridis 2001: 300.

⁶³³ Firma con la que Cristóbal Lozano consigna su labor como tasador de la colección de pinturas de Agustín de Salazar y Muñatones, primer Conde de Monteblando. *Ibíd.*: 303.

4.2.6 La morada y el puente, inventos localistas de la pintura limeña

Detrás del ala de un ángel pasionario, Manuel Paz pinta un edificio similar a una *domus* romana al extremo de un puente que cruza el Jordán. Situados en el campo derecho o *divino* del lienzo correspondido por los ángeles y Cristo, la *domus* y el puente también participan del mismo orden celestial (fig. 59).

En concordancia al fin conmemorativo de la reedificación del hospital y templo de San Lázaro, el emblema de la basílica guarda un estrecho vínculo simbólico con la metáfora de la *morada* que el jesuita Sánchez toma del Evangelio de Juan y de San Bernardo en la *Salutación* de su *Sermón*, bajo la frase *Mansionem apud eum faciemus*, o “Haremos morada en Él”⁶³⁴, con la cual convoca a la feligresía a una postura que reconcilie el conflicto entre el hospital y templo de San Lázaro.

Sánchez diserta en favor de la superioridad que poseen los fines piadosos del hospital para igualar su valor con el sacrificio que representa la eucaristía en el Templo de San Lázaro. Defiende su igualdad al considerarle también un *templo*.

...de cada Pobre hace un Jesu-Christo, de cada Hospital, hace un Templo.
Y assi dolientes miserables, que ocupais esse Templo en que Christo ha fixado su Morada, no teneis que temer, se niegue la piedad á vuestro alivio.
...Jesu-Christo es quien lo habita, y lo habita, para convidar la piedad Christiana á que le ofrezca en él sus obsequios. No queda satisfecho con recibirlos en el Templo, antes **al parecer muestra mayor inclinacion á que lo busquen en el Hospital.**⁶³⁵

Si por un lado la *morada* es un símbolo de virtud donde habita Cristo, vale decir, un templo; por otro, según Sánchez, es sinónimo de hospital:

...fabricarles en el Mundo Hospitales á los Pobres, no es otra cosa que empeñar á estos á que fabriquen Moradas en el Cielo⁶³⁶.

En el discurso apologético de Sánchez se puede reconocer que la alegoría de la *morada* puede ser permutable entre ambas instituciones pese a sus fueros independientes, tal como sugieren los emblemas de una *domus* y una basílica en las dos únicas capitulares tipográficas del *Sermón* que reiteran el mensaje conciliatorio del jesuita.

Desde el mismo ángulo educativo y público, el emblema de *Morada* que pinta Manuel Paz en *El bautismo de Cristo*, parece resolver y delatar simbólicamente la dificultosa vecindad entre hospital y templo mediante la figura de un pilar que aunque

⁶³⁴ Jn. 14, 23. Nácar-Colunga 1944: 1126.

⁶³⁵ Extractos de la *Primera parte del Sermón*. Sánchez 1758: s/n.

⁶³⁶ Extracto de la *Tercera parte del Sermón*. *Ibíd.*

parece sostener su techo, divide irracionalmente la casa en dos espacios inconexos. Cabe precisar la mirada en el detalle de las aristas que deja Paz en el fuste del pilar, miniatura que ingeniosamente subraya dos facetas divergentes de la casa en un mismo plano.

Sin poder identificarse la *morada* con un templo o con un hospital, el sentido alegórico que propone Paz resuelve de manera efectiva la dependencia entre ambas instituciones. Pero hasta aquí cabe la pregunta: ¿Cómo puede probarse el vínculo entre la *morada* de Sánchez y lo representado por Manuel Paz?, y aún para mayor exactitud: ¿Qué elemento figurativo establece esta correspondencia? Nuestras atenciones por ello deben desplazarse hacia la figura del puente.

Sostenido sobre dovelas de piedra, el puente atraviesa el Jordán para conectar la *morada* a una ribera indescifrable, oculta por el flote y la sombra de los ángeles pasionarios. El pintor aísla así a la *morada* y al puente para resaltar, por efecto inverso, su atipicidad y naturaleza no canónica en el *esquema significativo* del *bautismo*, en la misma lógica con la que propone su figura de Cupido. El protagonismo que el pintor otorga a la unidad de ambos motivos por lo tanto delata su vínculo con la naturaleza *monumental* que posee el lienzo, al formar parte de sus márgenes que le centralizan en el muro testero del baptisterio.

El puente de piedra construido en 1610⁶³⁷ que traza la ruta hacia el norte o *camino de Trujillo*, tuvo también como finalidad unir a Lima con la recién nombrada viceparroquia de San Lázaro (1604)⁶³⁸, situada a extramuros de la ciudad. La unidad entre *morada* y puente que propone Manuel Paz, establece así un vínculo con el origen arquitectónico de la viceparroquia de San Lázaro y el puente de piedra. Su expresión idealizada en forma de alegoría providencial en el *campo divino* del lienzo, es otro de los aportes *inventivos* que deja el pintor, con los cuales afilia simbólicamente su obra con el nuevo hospital y templo de San Lázaro, todavía en vías de reedificarse durante 1749.

Pero la propuesta de Manuel Paz no es aislada a otros ejemplos similares en la pintura virreinal peruana. Al igual que el *invento* localista de *morada* y puente, existen pruebas suficientes aunque escasas que evidencian este fenómeno en la pintura peruana desde el siglo XVII, los cuales plantean elementos simbólicos relacionados al entorno visual de sus autores y de su público consumidor, resueltos en una efectiva imagen didáctica.

⁶³⁷ *Ibíd.*

⁶³⁸ Según referimos en el Capítulo III de la presente tesis.



Fig. 59 Manuel Paz. *El bautismo de Cristo* (detalle de *Morada* y puente). 1749, óleo sobre tela, 268 x 431 cm., detalle: 123.3 x 77.4 cm. Parroquia de San Lázaro, Rímac, Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.

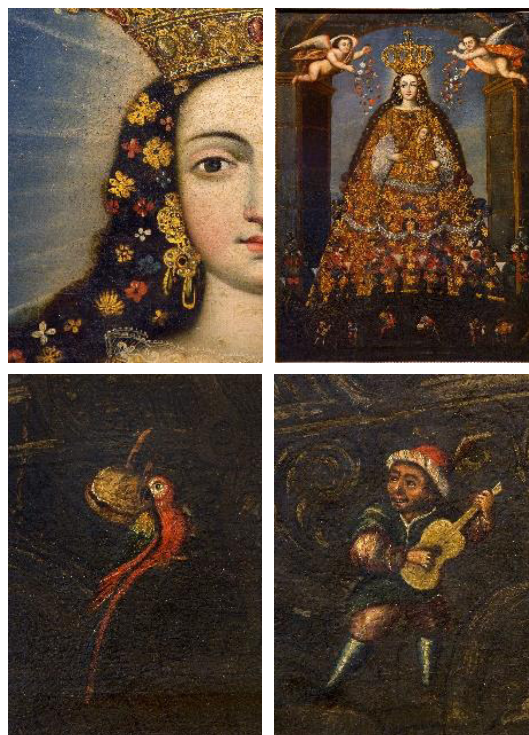
En la *Adoración de los reyes magos* (ca. 1640-1660), el jesuita Diego de la Puente, representa la identidad Inca de Baltasar, vestido de *unku* y *mascaipacha*, quien acompañado de un séquito militar indígena se dispone a adorar al Niño. El reconocimiento del Inca y su nobleza como alegoría de la estirpe natural de América en una escena bíblica, patenta así la exclusiva autoridad incaica frente al pueblo aymara⁶³⁹.

Aunque aisladas y poco estudiadas, las novedades iconográficas demuestran que su sentido didáctico tiene como base la propiedad evocativa o de *significante* que el pintor encuentra en los elementos visuales de su localidad. Bajo un fin puramente alegórico y no exactamente mimético, de voluntad abstractiva, algunos maestros anónimos del siglo XVIII cusqueño, impregnan *inventos* localistas que revitalizan la autenticidad y autonomía de sus obras respecto al convencionalismo europeo. Así, en su versátil y aparente papel decorativo o de complemento al motivo principal, los autores pueden volcar en un elemento *inventado* la principal dedicatoria expresiva e iconográfica de toda la obra. De lo *periférico* a lo *central*, se reconoce entonces que los músicos y aves que pinta el maestro anónimo de la *Virgen de Belén*⁶⁴⁰ (s. XVIII) (figs 60-63), pueden determinar un punto de partida para evaluar críticamente sus intenciones estéticas e iconográficas.

De igual modo, las parihuanas, keñolas y el embalse del Jordán que evocan al paisaje del Titicaca en *El bautismo de Cristo* de Juli (s. XVIII), son claros aportes estéticos con los que su autor anónimo patenta la autenticidad de su obra respecto a su fuente, *El bautismo de Cristo* de

Figs. 60-63 Anónimo cusqueño. *Virgen de Belén*. S. XVIII, 244 x 190 cm. Colección del Banco de Crédito del Perú, Casa Goyeneche, Lima. Detalles de 23 x 16 cm. (rostro de Virgen); 27,5 x 15 cm. (papagayo) y 21 x 15 cm. (músico).

El autor de este óleo contrapone la miniatura de los músicos y las aves con la estatura de María en **escala de 1 sobre 9**. Fotografías: Omar Esquivel.



⁶³⁹ De la Puente elabora esta obra en su itinerario por el altiplano peruano. Actualmente se conserva en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Juli, posee 380 x 296 cm.

⁶⁴⁰ Obra citada en nuestro Capítulo III.

Bernardo Bitti (1585-1595), reelaborado dentro de un esquema compositivo cuatriparticional que redimensiona el significado de la obra⁶⁴¹.

Desde este mismo sentido didáctico y de propiedad *inventiva* que caracteriza a las novedades iconográficas del siglo XVIII cusqueño, se explica la presencia de un híbrido de vicuña y dromedario que un maestro anónimo pinta en *El milagro de la fuente de San Antonio Abad*⁶⁴² para aludir al camello que auxilia el retorno del santo a través de las “partes Occidentales á las Orientales de Egipto”⁶⁴³. Asimismo, en Arequipa, otro maestro anónimo hace de las pequeñas láminas de los *Afectos Divinos* (1638)⁶⁴⁴, una serie de lienzos de gran formato para el claustro del Monasterio de Santa Catalina. El pintor adapta el frontispicio del texto de Pedro de Salas para *inventar* una nueva pieza paisajística que introduce la figura de un volcán en erupción, evocativa del Misti⁶⁴⁵, la misma que enfatiza el color rojo del fuego y de la lava, asociados al efecto purgante del amor divino; esencia simbólica de toda esta serie. (figs. 64 y 65)⁶⁴⁶.



Fig. 64 Anónimo. *Afectos divinos con emblemas sagradas*. 1638, grabado al buril, 13 x 7.6 cm. Instituto Getty.



Fig. 65 Anónimo. *Emblemas de amor divino* (1er lienzo). S. XVIII, óleo sobre tela. Patio de Naranjos, Convento de Santa Catalina de Siena, Arequipa.

⁶⁴¹ Ver esquema 28 de nuestro Capítulo IV.

⁶⁴² Óleo que conforma la serie de pinturas hagiográficas del santo, situada en la iglesia de San Antonio Abad del Cusco.

⁶⁴³ Navarro 1760: 179.

⁶⁴⁴ Obra de Pedro de Salas que traduce al castellano el *Pia Desideria* del jesuita Hugo Hermann (1624).

⁶⁴⁵ Según el contraste que hace Ricardo Estabridis entre ambas obras: “La diferencia fundamental radica en el marco paisajístico, muy del gusto de la pintura andina, en el que destaca a la derecha el volcán Misti”. Estabridis 2010: 138.

⁶⁴⁶ Imagen gentilmente proporcionada por el Dr. Ricardo Estabridis.

Si bien la anonimidad de estas pinturas parece encubrir la audacia de sus artífices, lejos de ello, cada obra expone públicamente el consenso aprobatorio que logra con sus comitentes. Al igual que Manuel Paz, algunos artífices cusqueños ostentan su autoría asociada a un logro *inventivo*. Uno de los ejemplos más representativos es el famoso lienzo *Entierro de san Agustín* (1742-1745), última pieza de la serie de la vida del santo, pintada por el maestro cusqueño Basilio Pacheco y enviado al convento agustino de Lima un año antes del cataclismo de 1746⁶⁴⁷ y posiblemente visitado por Paz. El pintor se autorretrata de rodillas, votivo, donante, con una paleta en la mano, en medio del cortejo fúnebre del santo que recorre la Plaza del Cusco hacia su Catedral, edificio que pinta con primor afectivo de detalles. Basado en el grabado de Schelte a Bolswert⁶⁴⁸, Pacheco hace del reemplazo de la idealizada antigua ciudad africana de Hipona, un portentoso *invento* localista (figs. 64 y 65).



Fig. 66. Schelte a Bolswert. Animá beatissimá in coelum transmissa. 1624, grabado al aguafuerte, 27 x 37 cm. (hoja) 18 x 22 cm. (imagen). Biblioteca de la Universidad de Villanova, Pensilvania.

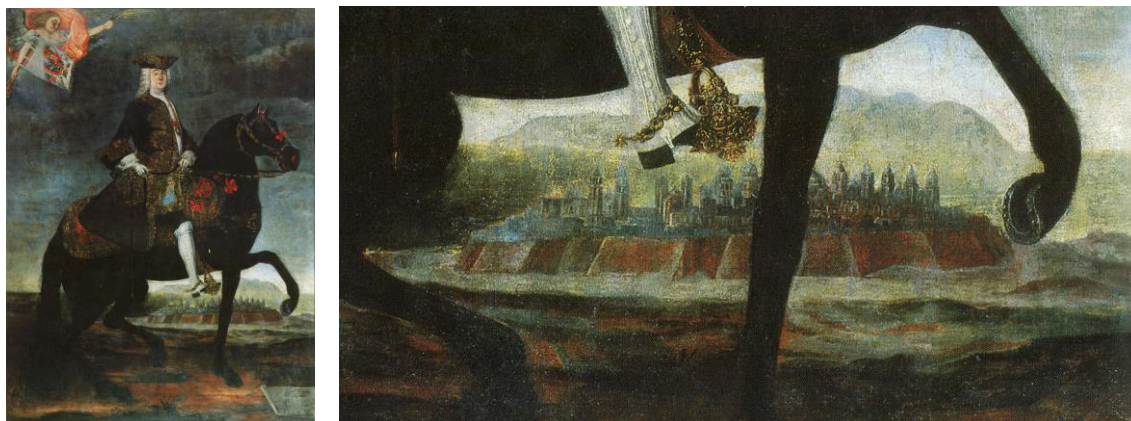


Fig. 67 Basilio Pacheco. *Entierro de San Agustín*. 1742-1746, óleo sobre tela. Convento de San Agustín de Lima. Fotografía: Daniel Giannoni.

En Lima, luego del terremoto de 1746, el renovado escenario de la pintura trae consigo, además del despegue artístico de Manuel Paz, la ascendente trayectoria de una pléyade de pintores quienes, al igual que sus pares cusqueños, insertan *inventos* localistas en diversas obras, la mayor parte de ellas retratos.

⁶⁴⁷ Stastny 1967: 42.

⁶⁴⁸ Lámina n.º 21 en Maigretio 1624: 21.



Figs. 68 y 69 Cristóbal Lozano. *Retrato ecuestre del virrey José Antonio Manso de Velasco, Conde de Superunda*. Ca. 1760, óleo sobre tela, 291 x 238 cm. (obra completa) y 72 x 136 cm. (detalle). Museo de América, Madrid.

Perfilado como el género más representativo de la pintura limeña, el retrato suele incluir, entre otros motivos, el emblema de *plazaforte* o ciudad amurallada⁶⁴⁹. La *Efigie ecuestre del virrey Manso de Velasco* (ca. 1760), obra de Cristóbal Lozano, ofrece un claro ejemplo del papel asociativo del emblema de *plazaforte* con la ciudad de Lima, en memoria a su reconstrucción tras el cataclismo de 1746 (figs. 68 y 69).

Probablemente bajo influencia de Lozano, el pintor Pedro José Díaz también incluye *plazafortes* en las efigies del virrey Ambrosio O'Higgins (1798) y de *San Francisco Solano bautizando indios* (1810)⁶⁵⁰.

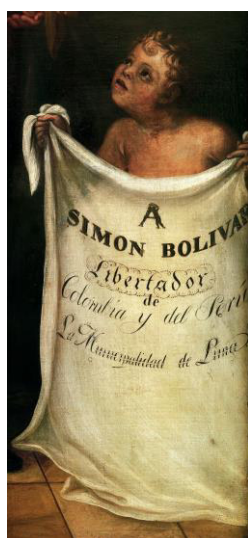
El *invento* de símbolos localistas en la pintura limeña, en su tránsito hacia el periodo republicano, constituye de este modo uno de los principales recursos visuales y estéticos que, vertido en el género del retrato, singulariza tanto los méritos sociales y políticos del retratado, como las capacidades *inventivas* de su retratista, según se aprecia en los detalles de la batalla de Viluma que pinta el cacique y pintor indígena Julián Jayo en su *Retrato del virrey Joaquín de la Pezuela* (1821), del *putti* y de la Batalla de Junín que el afroperuano Pablo Roxas pinta en su *Retrato del Libertador Simón Bolívar* (1825) encargado por el municipio limeño, y de la vista a la bahía de Chorrillos que deja José Gil de Castro en su *Efigie del mártir José Olaya* (1828) (figs. 70-76).

⁶⁴⁹ Este emblema probablemente surge en la pintura peruana tras divulgarse la revelación mística de Santa Rosa a Nicolás Ayllón, quien tras su beatificación: “llamó á un Pintor, y encerrandose con él á solas, sin otra copia, ni original que le guiasse, le dio él mismo la idea de la Santa para q. las trasladasse al lienzo en la forma q. le dictavan sus palabras... Tiene la Image un ramo de rosas en la una mano, y entre las rosas al Niño Dios, q. las trocó (sic) esta vez por las azucenas en que se apacienta. En la otra mano tiene la ancla, y en ella la Ciudad de Lima felicísima, por aver dado al mundo una Rosa, en quíe atesoró, y mejoró sus deliciosas amenidades” (Sartolo 1684: 176-177). Es de este modo que desde los últimos años del XVII, la ciudad de Lima se representa como *plazaforte* al lado de la santa.

⁶⁵⁰ Ambos óleos conservados en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú de Lima.

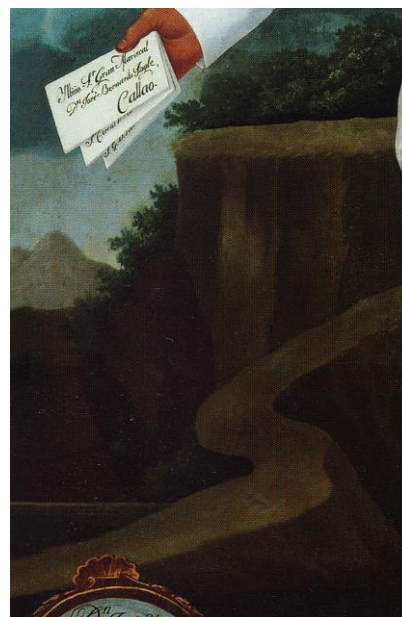
De retorno al *bautismo* de Paz, con estos ejemplos, la *Morada* y el puente que nos deja el pintor, al igual que las variantes simbólicas de Cupido *mujer* y la cartela acorazonada con las cuales redefine y exceptúa el sentido canónico del bautismo, no dejan duda sobre su propósito *inventivo* y didáctico ayudado en atributos localistas, prueba de las nuevas expresiones que un pintor limeño explora en un momento histórico

Figs. 70 y 71. Julián Jayo y Mariano Carrillo. *Retrato del virrey Joaquín de la Pezuela* (detalle de la Batalla de Viluma). 1816 y 1821, óleo sobre tela, 211 x 144 cm., detalle: 63 x 44 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Fotografía: Omar Esquivel.



Figs. 72-74. Pablo Roxas. *Retrato de Simón Bolívar con alegoría de fidelidad republicana del municipio limeño*. Marzo de 1825, óleo sobre tela, 210 x 136 cm., detalle de la Batalla de Junín: 66 x 34 cm., detalle de *putti* con cartela: 100 x 45 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Fotografías: Omar Esquivel.

Figs. 75 y 76 José Gil de Castro. *Efigie heroica de José Olaya*. 20 de marzo de 1828, óleo sobre tela, 204 x 137 cm., detalle de la bahía de Chorrillos: 105 x 67 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Fotografía: Omar Esquivel



determinante para la identidad estética local de Lima en su tránsito al siglo XIX, fenómeno que tiene sustrato en los horizontes del pensamiento criollo de la primera mitad de siglo XVIII.

5.3 Invención y probabilismo. Principios estéticos y morales en *El bautismo de Cristo* (1749)

El libre pensamiento del individuo y su libre albedrío son premisas del pensamiento moderno adoptado especialmente por los criollos en medio de los amplios debates sobre su relación con las normas políticas y eclesiásticas. Cuando se pinta el *bautismo* de Paz (1749), tales ideas ya se incuban en la metrópoli y en sus dominios casi al unísono, en buena medida por el predominio del *probabilismo* jesuita⁶⁵¹ entre las diferentes corrientes del pensamiento moral⁶⁵² cuyo origen desde el inicio de la conquista no deja

⁶⁵¹ Uno de los estudios vigentes más completos sobre el probabilismo es el conocido artículo de Pablo Macera, *El probabilismo en el Perú durante el siglo XVIII* (1977), seguido de la tesis de licenciatura del filósofo Víctor Martel (2005), su más actual y completa revisión. De acuerdo a Macera, si bien el *probabilismo* tiene su raíz medieval y recibe su primer impulso en 1577 gracias al dominico fray Bartolomé de Medina, se trata de un fenómeno moderno jesuita que tiene arraigo en España y en sus dominios entre 1700 y 1750, debido a la estructura de poder cultural y económico que la Orden de la Compañía de Jesús había cimentado a escala intercontinental. Macera 1977: 85-90.

⁶⁵² El Tuciorismo, defendido por Cornelio Jansenio, Antoine Arnauld y Blas Pascal en el siglo XVII, propone que ante una duda de conciencia se debe elegir la opinión más certera, generalmente la ofrecida por la ley. El Laxismo, defendido por Antonio Diana, Tomás Tamburini y Juan de Caramuel propone en esta misma época que ante una duda se puede optar por la opinión que, aunque débil, sea favorable a la libertad por encima de lo ilícito o lo pecaminoso. Del probabilismo derivan el Equiprobabilismo y el Probabiliorismo. El primero de ellos difundido en el siglo XVIII, establece que ante una duda se puede seguir una opinión en favor de la

de resonar en los siguientes siglos a raíz de las constantes discusiones legales y teológicas sobre la aplicabilidad absoluta o casuista de las leyes jurídicas y morales sobre los individuos⁶⁵³ y territorios conquistados de América⁶⁵⁴.

De acuerdo al probabilismo, ante una duda moral un individuo puede elegir una opinión poco probable para contrastar a otra más probable, por lo general la más consensuada, sin riesgo de pecar, libre, siempre y cuando sus fundamentos sean sólidos⁶⁵⁵. Bajo este esquema la pintura del *bautismo* de Paz puede someterse a la pregunta: ¿la propuesta simbólica del lienzo, agenciada en alegorías novedosas, profanas e interpretativas de los evangelios, muestra algún indicio de filiación del autor a las ideas probabilistas? Posiblemente, por ello merece examinarse con mejor exactitud el planteamiento de esta doctrina moral a fin de identificar su expresión a nivel iconográfico en el *bautismo* de Paz.

El probabilismo como pensamiento analítico, interpretativo y homogeneizador de las opiniones de autoridades y vasallos, sin poner en cuestión su raíz teológica en la búsqueda de la verdad o bien supremo, es advertido en Lima desde el siglo XVII⁶⁵⁶ y durante la primera mitad de siglo XVIII.

Adjudicada a los jesuitas como una doctrina moral relajada, desobediente y hasta “regicida”⁶⁵⁷, el *probabilismo* constituye uno de los motivos de su disolución en 1767 y asimismo en tema de debate del Tomo Regio (1769) y del VI Concilio Limense (1772), a partir de los cuales suscitan los discursos más controversiales alrededor de este

libertad del individuo que permite la ley, mientras el segundo, se puede seguir una opinión en favor de la libertad, solo si esta posee un alto grado de probabilidad o certeza. Martel 2005: 21-24.

⁶⁵³ Cabe recalcar que lo *individual* se había definido hasta el siglo XVIII como una categoría social destinada a individuos libres y no esclavos o infieles.

⁶⁵⁴ Desde que se incorporan las Indias al reino de Castilla en 1519, su sistema legal en la *Recopilación de leyes de los reinos de Indias*, tuvo que adaptarse durante más de un siglo, a “todas las circunstancias de la realidad en América” (Elliott 2009: 203), a partir del cual el Consejo de Indias se ve en la necesidad de crear virreynatos con su propio “corpus de legislación confeccionada a la medida de sus necesidades específicas” (*Ibid.*). De igual modo en el ámbito moral, los debates del XVI y XVII giran en torno a la individualidad del indígena americano (Martel 2005: 11), primero como sujeto sin alma y pronto su reconocimiento como individuo, tributario, pasivo y sujeto útil de fuerza de trabajo, ajeno a la condición de *policía*, de hombre civilizado (Elliott 2009: 116); circunstancia sobre la cual desde principios del XVII prosperan las conocidas *misiones* jesuitas, gracias a la efectiva flexibilidad con que adaptan las escrituras y los dogmas a los idiomas, a los hábitos visuales y representaciones legibles al público indígena. Estenssoro 2003: 286-288.

⁶⁵⁵ Esta definición se extrae del *Dictionnaire de Theologie Catholique* (1935-1951), citado en Macera 1977: 81.

⁶⁵⁶ Los volúmenes que componen el *Thesaurus Indicus* (1668-1686) escritos por Diego de Avendaño (1594-1698) son de acuerdo a Martel los escritos peruanos más antiguos del pensamiento probabilista, cuyo tema central son los aspectos morales y jurídicos alrededor de la explotación indígena en las minas. Martel 2005: 29-36.

⁶⁵⁷ De acuerdo a fray Ángel de Espiñeyra en el Concilio Provincial de Lima de 1772, el probabilismo es: “la doctrina del regicidio y tiranicidio que en su clase es la más impía de cuantas introdujo al probabilismo en la moral cristiana”. Citado en Macera 1977: 94-95.

pensamiento en la historia de las mentalidades del Perú, una de ellas la *Antorcha Luminosa* (¿1773?), manuscrito anónimo atribuido por Pablo Macera a Antonio Ruiz Cano, autor de los *Júbilos de Lima* (1755), en el cual elabora una refutación pormenorizada al libro anti probabilista *Idea sucinta del probabilismo* (1772) de Juan Lope del Rodó, seudónimo del ex jesuita Pedro Vallejo⁶⁵⁸.

De tenor jurídico y con pasajes irónicos, la *Antorcha Luminosa* es a la vez que una defensa del probabilismo, una apología a los progresos del pensamiento moderno y a los nuevos inventos de la ciencia, ejemplos tangibles de cómo algunas *opiniones* improbables alcanzaron a ser irrefutablemente *probables*. No tarda el autor en citar la invención de la imprenta, o el descubrimiento de América como prueba del triunfo *improbable* de la esfericidad terrestre:

...las / artes, y las ciencias á beneficio dela / Ymprenta, se desempañaron los hom/bres de muchos errores, y aparecieron / como probables muchas sentencias / q^e. parecian improbables, y solo eran no / probadas... dudose si habia Antipodas; la afirmativa / se tenia no solo por improbable, sino se/gun algunos p^r. eretica... y prueba Colon descubriendo / las Yndias q^e. las habia.⁶⁵⁹

En este mismo sentido, cita los *inventos* en anatomía, microbiología, así como la ley de fuerza gravitatoria de Newton:

Eso propio ha sucedido con el descubri/miento de la circulacion de la sangre, del / microscopio, dela Maquina neuma/tica, y otros mil **inventos**, q^e. han servido / de prueba, y han convencido q^e. eran intrin/secamente probables infinitas sentencias / q^e. no lo parecian, y en realidad no eran mas q^e. improbadas: si fuera licito formar catalogo de los Pro/gresos q^e. ha hecho el Mundo sabio en / todas artes, q^e. por los descubrimien/tos no mas q^e. del Gran Neuton, llenaria /muchas ojas, y me distraeria del princi/pal asunto q^e. es de mostrar, q^e. con las prue/bas, y no la probabilidad, las de esos decanta/dos progreso, y q^e. esto mismo ha sucedido /en las materias morales en q^e. la multi/tud de libros ha confundido muchas / cosas, y esclarecido otras.⁶⁶⁰

Desde la lógica probabilista existen tres tipos de opiniones, una por “conjetura”⁶⁶¹ vertidas por doctos y validada por la “multitud”⁶⁶², también calificada de “despreciable”⁶⁶³, otra similar llamada “de hecho”⁶⁶⁴, determinada por autoridades pontificales o reales, la cual por su naturaleza normativa es indiscutida por un tiempo

⁶⁵⁸ Según Macera 1977: 124.

⁶⁵⁹ Anónimo ¿1773?: fols. 279-279v (FR-UNMSM).

⁶⁶⁰ *Ibíd.*: fols. 279v-280 (FR-UNMSM). Énfasis agregado.

⁶⁶¹ *Ibíd.*: fol. 271v (FR-UNMSM).

⁶⁶² *Ibíd.*: fol. 272 (FR-UNMSM).

⁶⁶³ *Ibíd.*: fol. 272 (FR-UNMSM).

⁶⁶⁴ *Ibíd.*: fol. 273v. (FR-UNMSM).

pero puede ser legítimamente probada en el futuro como improbable, e “instrumental”⁶⁶⁵, aquella construida sobre la base de “documentos indubitados”⁶⁶⁶ tales como los evangelios, concilios u otras decisiones que permiten que una opinión probable sea inminentemente una opinión probada.

Este último mecanismo, por cierto revisionista y muy próximo al método de la ciencia moderna, se puede identificar en el *bautismo* de Paz a través de las variaciones que el pintor realiza de un tema canónico en la pintura religiosa, o si se quiere, de *tema probable*. Recordemos que, basado estrictamente en los evangelios y en especial en el de Juan, en contraste con los 36 imágenes que han sido sujetas a análisis en el anterior capítulo, Paz restituye la esencia iconológica del *bautismo* al incluir nuevamente a los apóstoles Andrés y Felipe, tras haber sido omitidos en la pintura occidental desde el Renacimiento, asimismo un siglo después por Pacheco (1649) y por los sucesivos pintores de Lima y de Cusco en el s. XVIII.

Recordemos también que uno de los propósitos del lienzo en el nuevo baptisterio del templo de San Lázaro es establecer un paralelismo temporal entre el bautismo bíblico y el sacramental; entre el bautismo de Cristo y el de los feligreses, lo cual pone de relieve que además de cumplir con un objetivo pedagógico y evangelizador, el lienzo cumple otro como testimonio veraz de un hecho histórico-bíblico.

Este tipo de “relativismo histórico”⁶⁶⁷, vale decir de situar la vida de Cristo en un tiempo y lugar específicos de la historia de la humanidad, es uno de los principios característicos del sistema probabilista de la Compañía de Jesús, el cual, como es conocido constituye uno de los pilares de su didáctica moral, aplicada largamente en sus labores misionales, tanto en occidente como en oriente.

Se puede identificar con mayor exactitud que uno de los rasgos probabilistas en la obra de Paz es la figura del puente y la *morada* en el *campo divino* de la escena del bautismo, una novedad que al parecer no se vincula en absoluto con el sentido esencial de la imagen, pero si consideramos que la obra de Paz está basada principalmente en el evangelio de Juan, es decir en un *documento indubitado*, donde el propio testimonio del Bautista señala Betania como el lugar donde acontece el bautismo: “Esto sucedió en

⁶⁶⁵ *Ibíd.*: fol. 271 (FR-UNMSM).

⁶⁶⁶ *Ibíd.*: fol. 271. (FR-UNMSM).

⁶⁶⁷ Expresión esbozada por Macera para referirse a los objetivos del probabilismo, como “toma de conciencia de la historicidad y temporalidad de la religión, al reconocimiento de sus dimensiones terrestres”. Macera 1977: 83-84.

Betania, **al otro lado** del Jordán, donde Juan bautizaba”⁶⁶⁸, ¿podría considerársele como una alegoría histórico-bíblica del barrio de San Lázaro? Es altamente probable, ya que en tres de los evangelios, Betania es señalada como tierra de Simón el leproso y de Lázaro, el resucitado⁶⁶⁹, santo protector de los leprosos, a quienes según Bravo de Lagunas: “...los consideran como difuntos; y es menester un Milagro, para sanar un *Leproso* inveterado, como para resucitar un muerto”⁶⁷⁰.

La particular influencia jesuita también se advierte en las variaciones de Cupido *mujer* y en la cartela acorazonada, cabe recordar su sentido de *vanitas* devocional basado en la lectura del corazón, uno de los emblemas amatorios más difundidos por la orden de la Compañía. De igual forma, la figura protagonista del Bautista en el lienzo, como alegoría del martirio del Pobre o *Inferior* según su concordancia con el *Sermón* del jesuita Sánchez, sitúa al *bautismo* de Paz como una obra evidentemente influida por el pensamiento probabilista jesuita.

Las alternativas sobre la identidad del asesor teológico e iconográfico de la obra de Paz son pocas, pese a ello todas parecen apuntar al jesuita Juan Bautista Sánchez, por cierto, uno de los fervorosos defensores del probabilismo en el Perú, cuyo *Sermón* también es considerado una “monumental pieza de oratoria sagrada”⁶⁷¹ del siglo XVIII, en el cual según examinamos, canaliza sus disertaciones para probar el papel indulgente de la limosna en la reconstrucción del hospital y templo de San Lázaro, obra de misericordia y de sacrificio⁶⁷². Cabe mencionar que junto con Sánchez, Bravo de Lagunas, autor del citado *Discurso histórico-jurídico del origen, fundacion, reedificacion, Derechos, y Exenciones del Hospital de San Lazaro de Lima* (1761), es según Macera, otro de los “discípulos fervorosos”⁶⁷³ del probabilismo.

El escrutinio al evangelio de Juan permite a Manuel Paz y a su posible asesor, incluir como *probables* la presencia de la *morada* de Lázaro en la escena bautismal, al otro lado del Jordán, en Betania, a través de un puente, sin duda, en la búsqueda de

⁶⁶⁸ Jn. 1, 28. Nácar 1961: 1185. Énfasis agregado.

⁶⁶⁹ Mt. 26, 6; Mc. 14, 3; Jn. 11, 1. Nácar 1961: 1100, 1130, 1201.

⁶⁷⁰ Bravo de Lagunas 1761a: 57.

⁶⁷¹ Angulo 1917: 137.

⁶⁷² El probabilismo en Sánchez puede ser advertido en el esquema argumentativo de su *Sermón*, sin embargo, no participa directamente en ningún debate sobre esta doctrina moral.

⁶⁷³ Macera 1977: 118. De acuerdo al historiador, Bravo de Lagunas, entre una pléyade de criollos ilustrados, forman un sector intelectual limeño inclinado a exponer y defender públicamente sus disertaciones u *opiniones* relacionadas a “cualquier hecho por banal que hoy nos parezca” (*Ibíd.*) a través de impresos de amplia difusión en la ciudad. La versatilidad de temas y su constante búsqueda por dar a conocer libremente sus *opiniones* personales son indicio claro del libre pensamiento que impulsa el probabilismo.

hallar un correlato con el esquema urbano del barrio de San Lázaro. Para satisfacer la didáctica moral y el voto indulgente del lienzo, el motor probabilista conduce *a priori* al pintor a proponer emblemas localistas que establezcan la paridad con el renovado hospital y templo de San Lázaro.

La dicotomía apocalíptica terrenal y celestial entre los apóstoles y los ángeles pasionarios, la huida de Cupido *mujer* a la luz del Espíritu Santo como *vanitas* expiatorio de la naturaleza pecaminosa y juvenil del pintor, a su vez como voto indulgente de los feligreses que financiaron la reconstrucción del templo y del lienzo; y finalmente el relativismo histórico de la *morada* y puente en el *bautismo* bíblico como emblemas prefigurativos del hospital y templo de San Lázaro, conducen a creer que el joven Manuel Paz tuvo entre sus manos fuentes e ideas proporcionadas por la orden de la Compañía, las cuales nos plantean una nueva pregunta en relación a los aportes estéticos del artista a través de esta pintura: ¿Su programa iconográfico y uso de fuentes visuales para *inventar* un nuevo sentido del bautismo de Cristo, al establecer una aparente dependencia con la asesoría intelectual del jesuita Sánchez, somete los méritos estéticos del pintor a parámetros puramente ideológicos? La respuesta en definitiva es: no.

5.4 Esquema compositivo y perspectivas visuales en *El bautismo de Cristo* (1749)

La monumentalidad de esta pieza análoga a las pinturas hagiográficas conventuales de Lima, exige al artista componer una sola imagen a la medida del espacio del baptisterio y de los 60° de visibilidad vertical que este condiciona. Es en el campo de la creación visual que Manuel Paz asume el trabajo de persuadir la mirada del feligrés, del espectador; es Paz quien posee el deber de solucionar plásticamente todas las relaciones internas de los elementos estructurales y expresivos de la imagen para develárnosla legible y bella. Si por un lado Lacan identifica el oficio del pintor como un “propósito de imponerse a nosotros como sujeto, como mirada...”⁶⁷⁴ al referirse a su pulsión escópica, por otro, desde el enfoque analítico puramente visual de Charles Bouleau, se propone desentrañar la “génesis de la obra”⁶⁷⁵ y de hacer escrutinio de la propuesta estética de ella a partir de la propia visualidad del artista.

⁶⁷⁴ Lacan 1989: 107-108.

⁶⁷⁵ Bouleau 2006: 9.

Dicha pulsión en Lacan o “inteligencia óptica”⁶⁷⁶ en Bouleau refieren al mismo fenómeno proyectivo visual, inconsciente, por el cual el artista, o el hombre refiere la unidad del *yo* a sus dimensiones antropométricas dentro de las fronteras visuales que posee la superficie o lienzo en blanco que pinta. Desde este enfoque las relaciones estructurales en los 36 *esquemas significantes* del *bautismo* que hemos examinado, nos han permitido demostrar que el eje de la trinidad: Padre, Espíritu Santo e Hijo, su eje de simetría, así como la línea de horizonte, conforman coordenadas compositivas dentro de cada uno de sus marcos visuales, interpretadas bajo el estilo de cada artista y en cada región, los mismos que han permitido diferenciarlos en esquemas: *gótico, italiano y americano*.

Según referimos en el capítulo IV, el *esquema americano o híbrido del bautismo* de Paz, resuelve con cuatro ejes compositivos la médula iconográfica del lienzo en una banda aproximada de 66 cm. de ancho, relacionada a su vez con otras dos laterales de igual tamaño. Al relacionar visualmente el centro con las periferias horizontales del lienzo, el pintor establece la codependencia entre el *centro* y la *periferia* de su iconografía, articulados por la luminiscencia explosiva del Espíritu Santo (fig. 38).

Observamos que el eje óptico, ligeramente excéntrico, predomina sobre los demás ejes al ser el principal referente de movimiento de izquierda a derecha con el cual anima a la mayor parte de todas las figuras del conjunto. Aunque la teatralidad con que discurre la escena en el primer plano y en la banda central parece evidenciar la dominancia de una sola perspectiva cónica⁶⁷⁷, por el contrario, encubre a más de un solo proyecto de perspectiva según los resultados obtenidos en nuestro escrutinio compositivo.

Al igual que Bouleau identifica que las relaciones estructurales dentro la bidimensionalidad de una imagen revelan la expresividad particular del artista en una época y una localidad determinada, el uso de la perspectiva moderna o “conquista del espacio”⁶⁷⁸ tampoco escapa a este principio a pesar del alto grado de complejidad e indispensabilidad técnica y estética que adquiere en la historia de la pintura. Si bien el dominio maestro de la perspectiva geométrica parece poner fin al “obstáculo a la

⁶⁷⁶ *Ibíd.*: 15.

⁶⁷⁷ Cabe recordar que Manuel Paz deposita en la arista de una roca a los pies de Cristo y el Bautista, un elemento auxiliar sobre el cual traza su proyecto de perspectiva.

⁶⁷⁸ *Ibíd.*: 11.

fantasía”⁶⁷⁹ que imponían los marcos o límites físicos de la arquitectura durante el Renacimiento, esta no deja de ser, en palabras de Panofsky, un modo expresivo o “momento estilístico”⁶⁸⁰; un punto de vista o “forma simbólica”⁶⁸¹ a través de la cual se expresa el esquema mental de un artista y de su sociedad.

Para el caso del *bautismo* de Paz y su relación con la estrechez de su baptisterio, su estructura compositiva, es decir su *esquema significante* y su perspectiva óptica alcanzan a identificarse como “dos caminos gemelos que a veces se cruzan”⁶⁸², gracias al papel predominante de su eje óptico sobre el cual intenta soldar no solo uno, sino dos proyectos de perspectivas diferentes, correspondientes a Cristo y al Bautista en cada campo horizontal de la imagen (fig. 77).

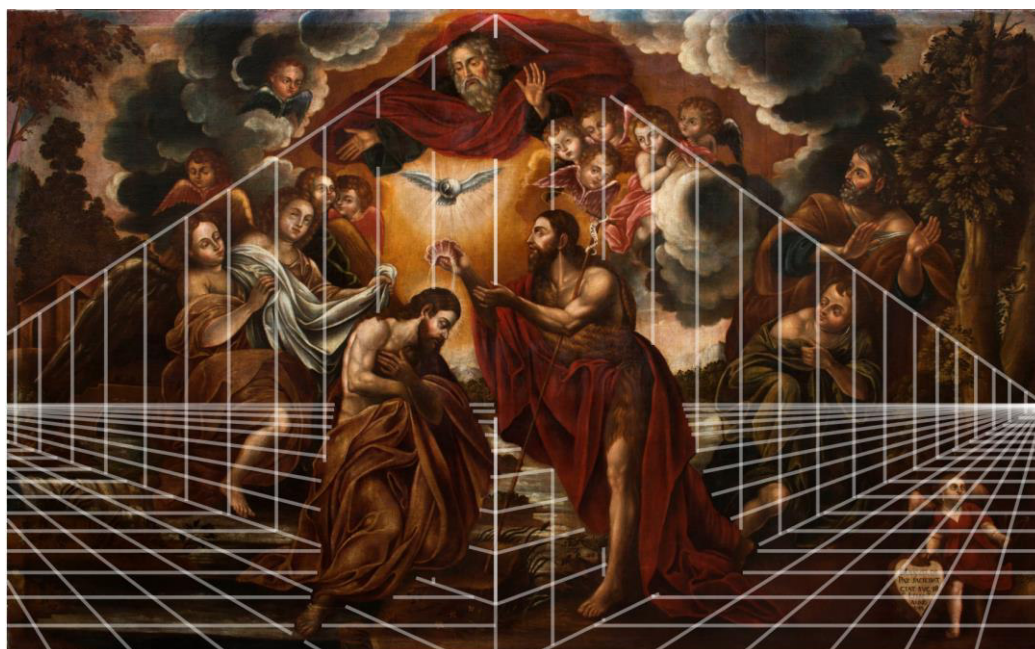


Fig. 77 Manuel Paz. *El bautismo de Cristo* (gráfico de perspectivas laterales con puntos de fuga al exterior de la imagen). 1749, óleo sobre tela, 268 x 431 cm. Parroquia de San Lázaro, Rímac, Lima. Diseño: Omar Esquivel Ortiz.

La escena bautismal, una composición emergente de cuerpos y rostros, se distribuye de modo más o menos simétrico de acuerdo al movimiento afrontado entre Cristo y el Bautista. El impulso y la postura de bendición que toma este último nos muestra la evidente fractura entre sus piernas y su torso, un disloque antinatural en su cadera apoyada en su pierna izquierda, esta a su vez erguida sobre uno de los cuatro ejes en donde se sitúa el punto de fuga de la imagen. Gracias a esta torsión que puede verse

⁶⁷⁹ *Ibíd.*: 22.

⁶⁸⁰ Panofsky 2003: 24.

⁶⁸¹ *Ibíd.*

⁶⁸² Bouleau 2006: 23.

disimulada en la fractura entre el pie y la pierna del Bautista, el pintor articula tres perspectivas visuales diferentes, dos laterales y una central dominante, esta última también disimulada en las aristas que deja en la peña a los pies de Cristo (fig. 78).

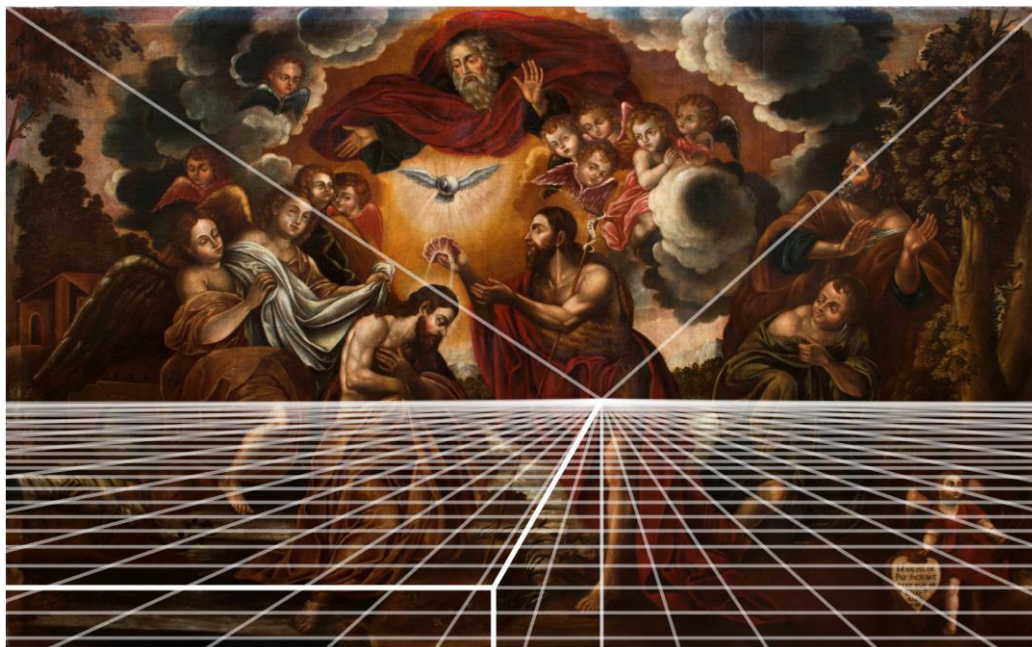


Fig. 78 Manuel Paz. *El bautismo de Cristo* (gráfico del proyecto de perspectiva panorámica que tiene como punto de fuga el eje del Bautista). 1749, óleo sobre tela, 268 x 431 cm. Parroquia de San Lázaro, Rímac, Lima. Diseño: Omar Esquivel Ortiz.

El hacer emerger lateralmente al Bautista guarda el mismo sentido lógico de hacerlo también con los ángeles pasionarios para resolver visualmente la composición de la imagen frente a la estrechez del baptisterio de San Lázaro. Dos puntos de fuga externos son por lo tanto una ingeniosa solución que invitan a articular el movimiento de cada *campo* horizontal hacia el centro de la imagen, y gracias a ello el *campo divino*, con mayor tendencia de movimiento, se nos muestra un tanto más amplio y casi subordinante al *terrenal*, pese a que la lógica de sus medidas indiquen todo lo contrario. Si se precisa en las líneas compositivas de los ángeles y de los apóstoles, al igual que en sus líneas de movimiento y de miradas, o en las líneas que componen el techo de la *morada* (fig. 79), se puede corroborar la compatible e intrínseca relación entre los proyectos de perspectiva y su esquema compositivo.

La apariencia veraz que pretende el pintor en la carnación de Cristo y del Bautista, en el drapeado o los destacados contrastes de luz en las nubes, encubre un esquema compositivo que prefiere de fondo empatizar con la visualidad del sujeto en un contexto simbólico y espacial determinado.

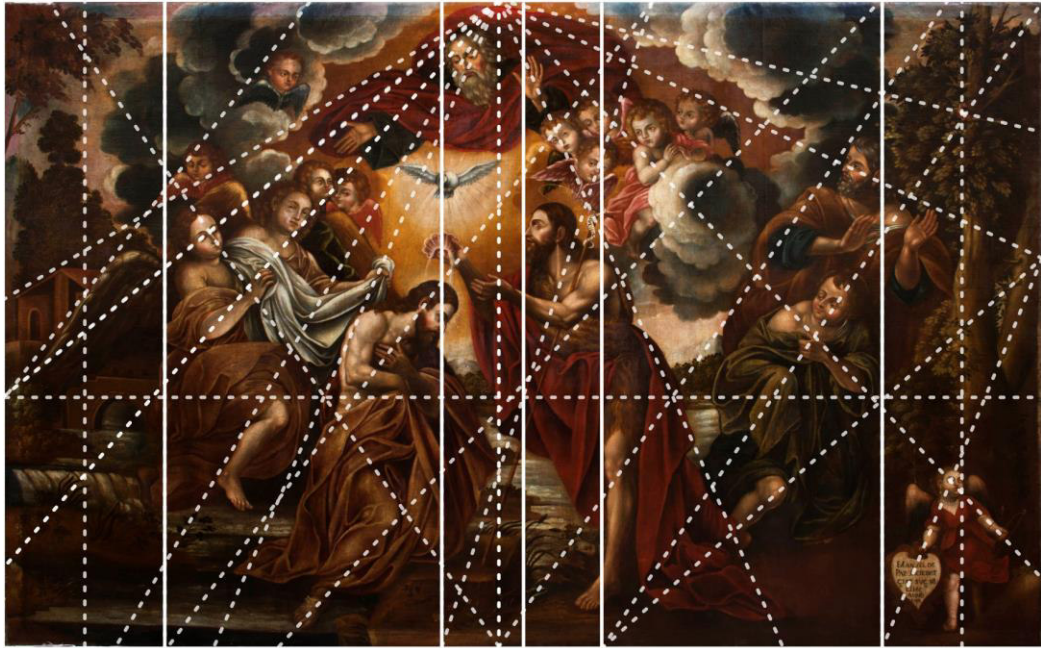


Fig. 79 Manuel Paz. *El bautismo de Cristo* (gráfico de líneas expresivas y de sus relaciones con el marco visual de la imagen). 1749, óleo sobre tela, 268 x 431 cm. Parroquia de San Lázaro, Rímac, Lima. Diseño: Omar Esquivel Ortiz.

Sin perder la noción estética de la luz, principal recurso poético, articulador simbólico y de noción de un mismo tiempo en la obra, Paz introduce un cuarto cono visual en la figura de Cupido *mujer* (fig. 80).



Fig. 80 Manuel Paz. *El bautismo de Cristo* (gráfico del cuarto proyecto de perspectiva en la figura de Cupido y la cartela). 1749, óleo sobre tela, 268 x 431 cm. Parroquia de San Lázaro, Rímac, Lima. Diseño: Omar Esquivel Ortiz.

Extraída e interpretada de la figura de Cupido del grabado de *Venus* de Crispijn van de Passe (1598), el emblema del *amor carnalis* se sitúa sobre una perspectiva diferente, desvinculada de las anteriores, resaltante, cuyo punto de fuga se sitúa en el margen del lienzo.

Con una postura menos impetuosa respecto a su fuente original, Cupido conserva la misma trama y línea de horizonte del grabado, lo cual conduce a observar su *venustez*, exenta al esquema del lienzo, a una escala minúscula frente al colosalismo de Cristo y el Bautista. No hay duda del eficiente aislamiento y énfasis visual que consigue el pintor en ella como *dedicatoria* votiva y emblema de *vanitas*.

El engranaje de cuatro proyectos de perspectiva diferentes en *El bautismo de Cristo* (1749), si en un primer momento nos sugiere que el complejo proyecto compositivo que atribuimos a esta obra responde a un manejo empírico y poco entendido de sus leyes, no es del todo equivocado debido a la precaria normatividad académica e institucionalidad educativa en la pintura local⁶⁸³; no obstante, entendida esta relativa ausencia de parámetros estéticos europeizantes como inherente a la producción pictórica en el sistema gremial de las ciudades del virreinato peruano, muchas veces influidas con cierto rezago, por ejemplo en el siglo XVIII por las imágenes comerciadas desde la Metrópoli, como las obras de Rafael Mengs en la década de 1760⁶⁸⁴, o los citados tomos de *El museo pictórico...* (1715, 1724) cuyo eco se deja leer en la famosa *Carta sobre la pintura* (1792), el empleo empírico de las normas de perspectiva más bien otorga al pintor local su libre uso e instrumentalización, y no lo somete a un riguroso obedecimiento de sus leyes, solo hasta la década de 1780 cuando la influencia del clasicismo de academia se inserta en el escenario limeño junto con las ordenanzas de gremios gracias a las cuales, los pintores Pedro Díaz, José Joaquín Bermejo, Julián Jayo, Silvestre Jacobelli y José Mendoza⁶⁸⁵ impulsan una pasajera reforma, de relevante impronta en los talleres limeños, cuyas lecciones

⁶⁸³ De acuerdo a Pevsner, hasta 1740 solo existen 25 academias de arte activas en Europa, de las cuales 10 o menos son tan relevantes como las de Florencia y Roma, hasta que en la segunda mitad de este siglo incrementan a 100. Entre las escuelas de arte en España, controladas por el estado, se inauguran las de Madrid (1752), Valencia (1753), Barcelona (1775), Zaragoza (1778), Valladolid (1779) y Cádiz (1789). Pevsner 1982: 102-103.

⁶⁸⁴ Wuffarden 2006: 117.

⁶⁸⁵ De acuerdo al *Expediente seguido por varios profesores del arte de la pintura de Lima...* (1789), sustraído de los archivos estatales y conservado en el Museo Numismático del Banco Wiese (citado en Wuffarden 2006: 157), dichos pintores solicitan la exclusividad en la tasación de bienes artísticos. En 1792, de acuerdo a Wuffarden, Bermejo consigue ser nominado “maestro mayor del arte de la pintura de Lima”. Wuffarden 2006: 122.

estéticas y gusto clasicista no escritas, solo pueden advertirse a partir de las obras que dejan dichos maestros, especialmente Julián Jayo en la *Serie de San Pedro Nolasco* (1786-1792) del convento de La Merced de Lima, el último proyecto de lienzos conventuales del periodo virreinal, de exclusiva *invención* local y autónoma a las plantillas europeas, el mismo para el cual Manuel Paz dedica en 1786 cuatro de sus obras tardías que le sitúan en un interesante fenómeno de sucesión del gusto pictórico limeño, en donde el uso de la perspectiva múltiple y unívoca se enfrentan dentro del nuevo gusto aspiracional y modernizante que promueve el provincial fray Gabriel García Cabello y Sañudo, comitente de la serie mercedaria. El análisis de este fenómeno nos ofrecerá una clave de entendimiento sobre la lógica compositiva de Manuel Paz en *El bautismo de Cristo* (1749) y en sus obras para la serie mercedaria (1786). Cabe recalcar que antes de iniciar este examen, es necesario resolver algunas inexactitudes sobre la autoría de los lienzos de la serie, defecto que ha caracterizado a los pocos estudios en materia de arte borbónico limeño⁶⁸⁶.

5.5 Análisis comparativo de los elementos compositivos y expresivos entre *El bautismo de Cristo* (1749) y los lienzos de La Merced de Lima (1786). Aportes estéticos de Manuel Paz a la pintura virreinal limeña

Las pinturas de La Merced, desvirtuadas de su estética original debido a las desafortunadas restauraciones que ha recibido hasta el presente siglo, se compone de 31 lienzos, de los cuales el propio pintor y cacique indígena Julián Jayo⁶⁸⁷ señala de sí en el lienzo n.º 29, *La muerte de San Pedro Nolasco*⁶⁸⁸:

⁶⁸⁶ Se ha atribuido erróneamente el lienzo elaborado por Jayo, el n.º 19, *San Pedro Nolasco exuda sangre*, a Paz (Wuffarden 2006: 123). Asimismo la autoría de Jayo no es específica, aunque se le indica como autor principal de toda la serie (Bernal 1989: 60). La referencia más exacta, basada en fuentes documentales es la del padre Víctor Barriga al transcribir la cuenta de pagos por: “...trece lienzos de la vida de nuestro Padre San Pedro Nolasco” (Barriga 1944: 375). Énfasis agregado.

⁶⁸⁷ Pintor indígena natural de Lima, nace cerca de 1737. Es hijo de Bernardo Dávila y Jayo y de Francisca Saba, asimismo nieto materno del cacique Ignacio Taurichumbi Saba, a su vez pariente del cacique principal Francisco Atum Apo Sabac, de quien hereda en 1805 a través de su prima Manuela Saba, el título Cacique Gobernador y Guarda Mayor de los pueblos de San Pedro de Lurín y Pachacamac. Posiblemente formado por la Compañía de Jesús en el colegio de caciques “el Príncipe”, su primera actividad en la pintura se registra en 1760. En 1771 contrae matrimonio con la criolla limeña María de la Encarnación Caballero y ocho años más tarde se divorcia de él por intento de homicidio. Entre 1786 y 1821 recibe diversos tipos de encargos de pintura para la élite eclesiástica y política de Lima, por lo que es llamado a retratar en 1821 al virrey Joaquín de la Pezuela, su última obra antes de morir en 10 de setiembre de 1821. Esquivel 2015: 54-69.

⁶⁸⁸ Se ha asignado la numeración de estos lienzos de acuerdo a su ubicación actual en el claustro mayor del convento de La Merced de Lima.

En Octubre del año de 786. Comensé aseguir la Vida de N^o. P^e. Sⁿ. Pedro Nolasco, lo que se manifiesta, desde el primer Arco dela Escalera, asta este Lienzo. Oy 5 de Julio de 788. Julian Jayo.⁶⁸⁹

De acuerdo a la actual distribución y secuencialidad de las 17 pinturas en el claustro conventual a partir del “Arco dela Escalera”⁶⁹⁰, se debe sumar el lienzo n.º 6, *San Pedro Nolasco es curado por la Virgen Santísima*, elaborado extemporáneamente en 1792, así como los n.º 10, 11 y 12, sin fecha ni firma pero de evidente filiación estilística a Jayo, y de los cuales repararemos más adelante sobre un detalle clave del n.º 11.

Según la secuencialidad de trabajos para esta serie, los primeros lienzos son elaborados cronológicamente por los primeros pintores contratados para tal fin. Manuel Paz, como autor de los n.º 2, 3 y 4, podría ser considerado junto con Bermejo, con quien posiblemente colabora en el n.º 1, los primeros artífices convocados para esta serie antes de Coronado y Jayo, lo cual corrobora el evidente desvío estético que se observa en la serie, especialmente en sus respectivos proyectos de perspectiva.

En el lienzo n.º 3, *La bendición del cardenal Pedro Duacense al niño Pedro Nolasco*, Manuel Paz propone una lectura visual dividida en dos escenas provenientes de los capítulos VI y VII del libro primero de la *Vida del glorioso patriarca San Pedro Nolasco...* (1769) [1764]⁶⁹¹ de fray Phelipe Colombo. Su orden compositivo divide la imagen en cuatro cuadrantes, dos superiores separados y dos inferiores unidos por la escena principal: El niño Pedro Nolasco retorna al palacio de sus padres, semidesnudo, con cilicios incrustados en los brazos y el abdomen, visibles tras haber obsequiado a los pobres su lujosa vestidura de bicornio emplumado, camisón con encajes, calzón y guerrera color cobalto bordados en oro, espada, capa roja y borceguíes. De acuerdo al sentido cardinal O-N-E-S que exige el recorrido de las pinturas en el claustro mayor, los proyectos de perspectiva de la imagen se orientan también de izquierda a derecha (fig. 81).

⁶⁸⁹ Transcrito directamente del citado lienzo.

⁶⁹⁰ A estas se suma una adicional a la que enumeramos como 31, aislada del conjunto original, conservada y movilizada a la segunda planta del claustro mayor debido a las distintas modificaciones que ha recibido el primer nivel a través de los años.

⁶⁹¹ Fecha de su primera impresión.

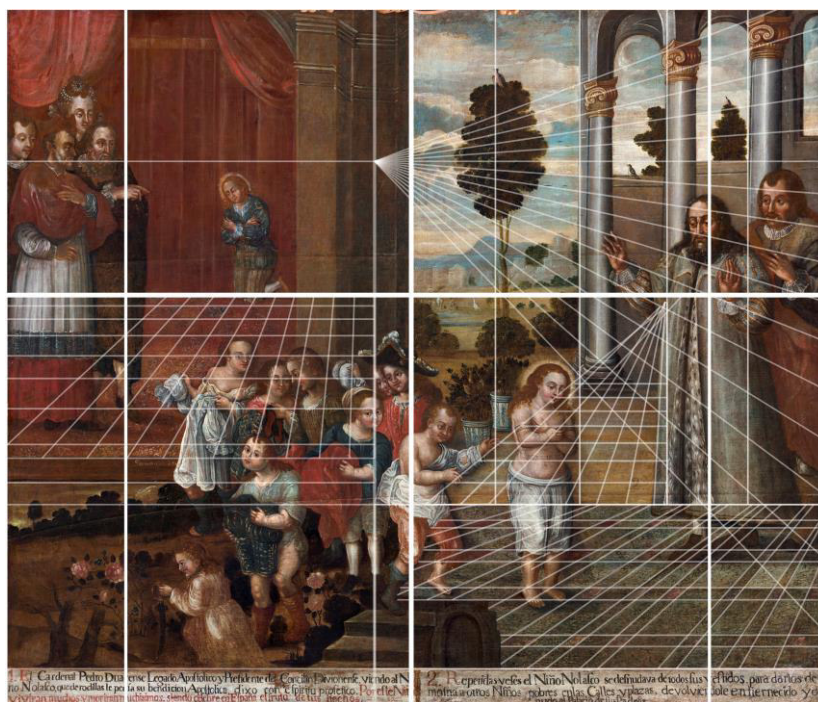


Fig. 81 Manuel Paz. *La bendición del cardenal Pedro Duacense al niño Pedro Nolasco* (gráfico de esquema compositivo y de proyectos de perspectiva). 1786, óleo sobre tela, 260 x 306 cm. Claustro principal del Convento de La Merced de Lima. Fotografía y diseño: Omar Esquivel.

Dividida en dos escenas plenamente diferenciadas, el pintor emplea de nuevo los recursos vistos en su *bautismo*, a saber: 1. El efecto de escala monumental en los sacerdotes, en el padre y en la arquitectura frente al pequeño Pedro Nolasco, 2. El intento de un efecto de *serpentinata* en la fractura del cuerpo del niño que lleva el camisón de Nolasco, a la manera del Bautista o del niño con el cornetín en el lienzo n.º 4, *El niño Nolasco sale a enfrentar a los herejes albigenses* (fig. 82), 3. El uso de márgenes laterales en la estructura de la imagen, y especialmente 4. El uso de cinco proyectos de perspectiva intuitiva con los cuales diferencia categóricamente los acontecimientos y escenografías de cada escena, sin las limitaciones miméticas que caracterizan al efectismo óptico de la pintura académica.

La analogía y continuidad entre esta obra y *El bautismo de Cristo* se expresa en la estructura de las imágenes. En ambas el orden de los conos visuales busca enfatizar las figuras y escenas que el autor considera esenciales de mirar dentro de un circuito narrativo. Desde estos factores comunes, la efectividad y belleza de una imagen elaborada por Paz radicaría en su capacidad didáctica para diferenciar los puntos de interés que *merecen* ser observados. Gracias a su narrativa *facetada*, el autor puede

emplear a discreción la convencional apariencia efectista de la perspectiva para satisfacer las necesidades expositivas del pintor y de la obra. En tal sentido, su *facetismo* es una herramienta que determina la dirección de lo que el observador *debe* mirar y no un recurso que aspira a la verosimilitud.

El uso y mecanismo de la perspectiva múltiple como principio compositivo y organizador en la obra temprana y tardía de Manuel Paz, se advierte entonces como un distintivo de su estilo personal gracias al cual también se puede identificar el grado de



Fig. 82 Manuel Paz. *El niño Nolasco sale a enfrentar a los herejes albigenses*. 1786, óleo sobre tela, 119 x 189 cm. Claustro principal del Convento de La Merced de Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.

relevancia estética y posiblemente simbólica que deposita en las aves y el paisaje como últimos parajes de su obra (figs. 83 y 84), dos presencias enaltecidas en ambos proyectos, cuya complementariedad simbólica al asunto central de las imágenes delata otro nuevo rasgo estilístico personal familiarizado con los hábitos pictóricos cusqueños.



Fig. 83 Manuel Paz. *El bautismo de Cristo* (detalle de ave). 1749, óleo sobre tela, 268 x 431 cm., detalle: 57.8 x 42.2 cm. Parroquia de San Lázaro, Rímac, Lima. Fotografía: Omar E.



Fig. 84 Manuel Paz. *La bendición del cardenal Pedro Duacense al niño Pedro Nolasco* (detalle de ave). 1786, óleo sobre tela, 260 x 306 cm., detalle: 82.2 x 57.5 cm. Claustro principal del Convento de La Merced de Lima. Fotografía: Omar Esquivel.

5.5.1 Las aves. Evidencia de un estilo ecléctico individual y limeño

Las aves como mensajeras celestiales en el imaginario piadoso de los grabados de Wierix en el siglo XVII⁶⁹², son asimiladas especialmente en las imágenes devocionales de la pintura cusqueña hasta convertirlas en un distintivo estilístico regional.

La conocida presencia cusqueña en la pintura limeña de primera mitad de siglo XVIII, profusamente visible en algunos conjuntos pictóricos como la serie de *Escenas penitenciales de Santa Rosa*, encargadas para su monasterio en el Cercado de Lima⁶⁹³, o documentada en las crónicas del expedicionario francés Frezier acerca de la vivienda solariega limeña, en donde refiere que las paredes del *Estrado*⁶⁹⁴ “Il n'y a pour tapisserie qu'une grande quantité de méchans (sic) tableaux que sont les Indiens du Cusco”⁶⁹⁵, son síntoma de la escala industrial que alcanzan dichos talleres a nivel local⁶⁹⁶ y pan regional⁶⁹⁷, fenómeno que nos permite suponer que su influencia en las obras de Manuel Paz se expresa a través de la presencia de estas aves como una impronta estilística cusqueña al inicio y al final de su trayectoria, asimismo por el citado *facetismo* que ha caracterizado a las obras de maestros pintores cusqueños de siglo XVII y XVIII como Diego Quispe Tito (1611-1681)⁶⁹⁸, Juan Zapaca Inga (act. 1684)⁶⁹⁹, Marcos Zapata (act. 1741-1776)⁷⁰⁰ y Antonio Vilca Zapata (act. 1768-1778)⁷⁰¹, a su vez observado en Lima

⁶⁹² Gisbert 1999: 152. Sugerimos que además de los valiosos alcances que ofrece Gisbert sobre las protagónicas pero poco esclarecidas connotaciones simbólicas de las aves en la pintura cusqueña y en la mentalidad andina, pueden encontrar mejor asidero en las representaciones que se incluyen en los retratos de nobleza inca, en donde se restringe su papel silvestre a uno doméstico, a tono al mensaje de servicio y lealtad de sus sirvientes indígenas identificados por el investigador Juan Gómez como *kumillos*.

⁶⁹³ Lienzos en donde el paisaje y la presencia de aves coprotagonizan todo el conjunto.

⁶⁹⁴ Espacio de ocio dedicado a la música y a la danza entre hombres y mujeres, caracterizado por poseer una elevación del suelo de 6 a 7 pulgadas sobre el nivel del suelo y ubicado cerca de la sala de visitas. Frezier 1717 II: 450.

⁶⁹⁵ “Tienen por tapicería una gran cantidad de imágenes desagradables hechas por los indios del Cusco”. *Ibíd.*: 462. Traducido por OEO.

⁶⁹⁶ El mismo Frezier al describir la ciudad del Cusco, refiere: “Cette Ville est encore renommée par la grande quantité de Tableaux & de Peintures que les Indiens y sont, & dont ils remplissent tout le Royaume queleques mauvaises qu'elles soient” (“Esta ciudad es famosa por la gran cantidad de cuadros y pinturas que los indios elaboran allí, y de los cuales ocupan todo el reino, por malos que sean”, traducido por OEO). Frezier 1717 II: 308.

⁶⁹⁷ Es conocido el concierto de pinturas que acuerdan Miguel Blanco con el pintor cusqueño Mauricio García “para pintar 212 lienzos de varias adlocaciones”(Cornejo 1960: 23-25), documentado por Jorge Cornejo Boroncle y cuyas obras son identificadas por Mesa-Gisbert en Argentina y Bolivia. Kusunoki 2016: 45.

⁶⁹⁸ Se puede observar esta característica en las pinturas encargadas para el templo de San Sebastián, parroquia a la que perteneció el pintor hasta su muerte. Puede también citarse su *Serie de santos doctores de la Iglesia* (1634-1640) y su conocida serie del Bautista (1663).

⁶⁹⁹ En los lienzos de la serie de San Francisco, elaborados cerca de 1684 para el convento del mismo santo en Chile.

⁷⁰⁰ En los lienzos de la serie de la vida de San Ignacio de Loyola para la iglesia de la Compañía en el Cusco, cerca de 1762.

aunque infrecuentemente en las obras atribuidas al sevillano Juan Valdés Leal (1622-1690)⁷⁰², del jesuita flamenco Diego de la Puente (act. Lima, 1620-1663)⁷⁰³, en la serie de Santo Domingo enviada por el taller sevillano de Miguel Güelles (act. 1607-1637) y Domingo Carro (act. 1608) y completada por el limeño Diego de Aguilera (ca. 1661-1665)⁷⁰⁴, así también en la conocida serie hagiográfica del convento de San Francisco (ca. 1671) y la de San Agustín enviada por Basilio Pacheco (act. 1738-1752)⁷⁰⁵, especialmente los lienzos: *San Agustín ante el Emperador Honorio* y *San Agustín con la Virgen y el Niño* (1742-1745).

5.5.2 El lienzo oculto de Manuel Paz y la caducidad de su estilo ecléctico

Cercano y posiblemente seguidor de la pintura cusqueña, la obra del limeño Manuel Paz puede considerarse una muestra legítima del gusto ecléctico limeño durante la primera mitad de siglo XVIII, el mismo que durante la década de 1780, según señalamos, da un giro importante hacia un modo de pintar caracterizado por las sobreluminancias, los tonos pasteles, ritmos descongestionados, pero sobretudo su obediencia a los efectos ópticos de una perspectiva dominante y a la preferencia por escenarios arquitectónicos clásicos, tendencia sobre la que nuestro pintor intenta adaptarse aunque con serias dificultades en los cuatro lienzos iniciales de la serie de San Pedro Nolasco. La corriente de estos rasgos clasicistas logra imponerse en forma definitiva en la pintura limeña de acuerdo a un fenómeno de sustitución que identificamos en el *reemplazo* de las obras de Manuel Paz por las de Julián Jayo en el convento de La Merced. Producto de la restauración de los lienzos de este conjunto entre 2001 y 2005, algunas catas de limpieza en el lienzo n.º 11 *El rapto de San Pedro Nolasco por la Santísima Trinidad* (fig. 85), revelaron la preexistencia de una obra de Manuel Paz repintada por Jayo (fig.

⁷⁰¹ En los lienzos atribuidos a este pintor durante la segunda mitad de s. XVIII, que componen la serie de San Agustín, ubicados en la iglesia de La Merced del Cusco.

⁷⁰² El lienzo *La aprobación de la Compañía por Paulo III*, perteneciente a la serie de San Ignacio de Loyola, fechada por Kinkead cerca de 1663, conservada en el templo de San Pedro de Lima. Kinkead 1989: 284-285, 297.

⁷⁰³ El lienzo *La última cena* fechada en 1658 y conservada en el refectorio del convento de San Francisco.

⁷⁰⁴ De acuerdo al hallazgo de Celestino López sobre el concierto de pintura firmado por Güelles y Carro para pintar 41 lienzos en 1 de julio de 1608, 22 se llevan a cabo durante este y el siguiente año. En 1661, Diego de Aguilera es contratado para “tirar, clavar, labrar, limpiar y darles lustre” a este conjunto, y en 1665 es contratado para completar la serie con los 19 lienzos restantes, de los cuales solo se conservan hasta la actualidad 14. Stastny 2013: 179-196.

⁷⁰⁵ Se puede citar también su *Ecce homo con el donante Manuel Gerónimo de Román Carrillo*, firmado y fechado en 1752, por el mismo pintor.

86). El tratamiento del rostro de un niño (¿Pedro Nolasco?, comparar con fig. 87).y la firma “Paz” (fig. 88), son sin duda pertenecientes a las de Manuel Paz⁷⁰⁶.

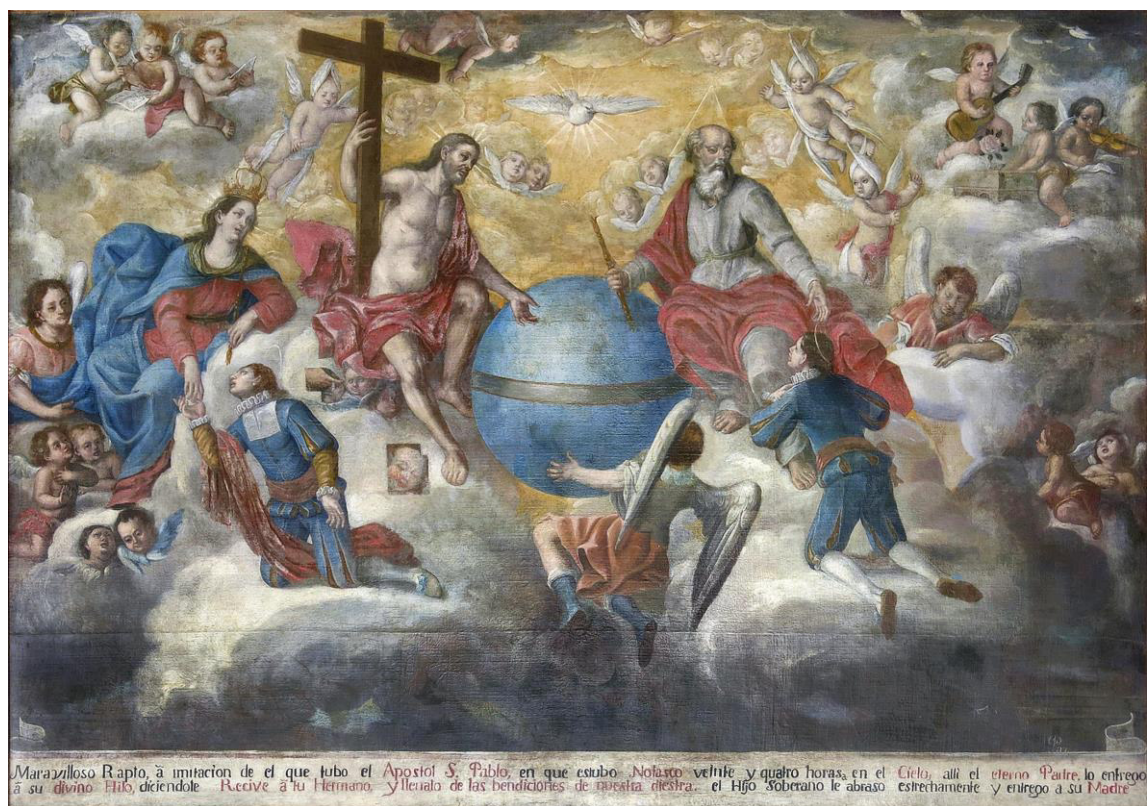


Fig. 85 Manuel Paz y Julián Jayo. *El rapto de San Pedro Nolasco por la Santísima Trinidad*. 1786, 1792, óleo sobre tela, 260 x 370 cm. Claustro principal del Convento de La Merced de Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.

⁷⁰⁶ De acuerdo al reporte del restaurador Teófilo Salazar, es él mismo quien encuentra esta firma, pero no establece pertenencia estilística alguna con las pinturas. Salazar 2006: s/p.

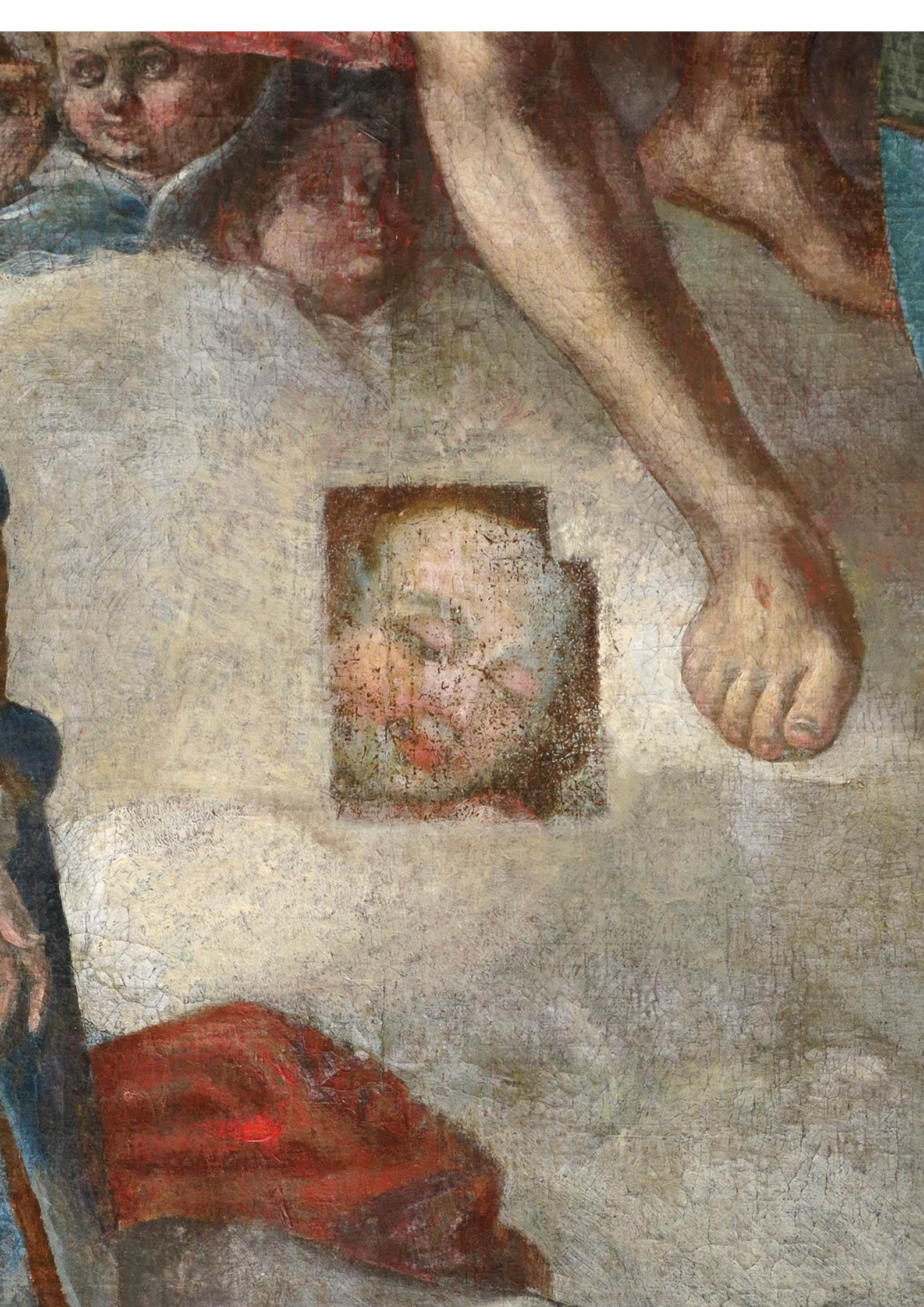


Fig. 86 Manuel Paz y Julián Jayo. *El rapto de San Pedro Nolasco por la Santísima Trinidad* (detalle de cata de limpieza). 1786, 1792, óleo sobre tela, 260 x 370 cm., detalle: detalle: 64.8 x 46 cm Claustro principal del Convento de La Merced de Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.



Fig. 87 Manuel Paz. *La bendición del cardenal Pedro Duacense al niño Pedro Nolasco* (detalle de rostro de Pedro Nolasco). 1786, óleo sobre tela, 260 x 306 cm., detalle: 53.2 x 37.5 cm. Claustro principal del Convento de La Merced de Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.

El fenómeno de reemplazo de una imagen por otra en un mismo lienzo se puede identificar como un hábito de sustitución simbólica y estética a lo largo de la pintura virreinal a través de la galería de retratos de virreyes que hoy conserva el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAHP), según prueban las efigies anónimas y póstumas de los virreyes Martín Enríquez de Almansa (¿1510?-



Fig. 88 Manuel Paz y Julián Jayo. *El rapto de San Pedro Nolasco por la Santísima Trinidad* (detalle de firma: “Paz”). 1786, 1792, óleo sobre tela, 260 x 370 cm., detalle: 9.4 x 13 cm. Claustro principal del Convento de La Merced de Lima. Fotografía: Omar E.

1583), Fernando Torres y Portugal, Conde del Villar Dompardo (¿? – 1592), Luis de Velasco y Castilla, Marqués de Salinas (1539-1617) y Carmineo Nicolao Caracciolo, Príncipe de Santo Buono (1671-1726)⁷⁰⁷, e incluso los conocidos retratos del epílogo virreinal como el de Fernando de Abascal (ca. 1808) atribuido a Pedro Díaz, reemplazado por la imagen del Protector San Martín (1822)⁷⁰⁸ firmada por el pintor mulato Marino Carrillo⁷⁰⁹, de las dos versiones de 1816 y 1821 del virrey Joaquín de la Pezuela que elabora Carrillo y el pintor indígena Julián Jayo, del ocultamiento del rostro mestizo del Libertador Bolívar que originalmente hace el limeño Pablo Roxas, por otra anónima, convencional y póstuma⁷¹⁰, o fuera de esta serie el lienzo que reúne dos pinturas de José Gil de Castro, una del rey Fernando VII (1816) oculta bajo la del prócer independentista chileno, Francisco Calderón Zumelzú (1822-1823)⁷¹¹.

El fenómeno de este reemplazo ha sido explicado solo por sus “razones de carácter político”⁷¹², pero no como una sucesión crítica de valores estéticos. En cada uno de los ejemplos citados, la imagen del retratado, reiterada o no, ostenta evidentes

⁷⁰⁷ Estos hallazgos se los debemos al Laboratorio de Restauración del MNAHP. Agradecemos el auspicio del historiador del arte Jaime Mariazza Foy, quien en 2013 nos permitió el acceso a las imágenes de esta colección.

⁷⁰⁸ Este hallazgo fue parte del *Proyecto José Gil de Castro*. Wuffarden 2012: 26-29.

⁷⁰⁹ Este lienzo se conserva actualmente en el Museo Histórico Nacional de Chile.

⁷¹⁰ Esquivel 2015: 188-197.

⁷¹¹ Este hallazgo fue parte del *Proyecto José Gil de Castro*. Majluf 2012: 80.

⁷¹² Wuffarden 2012:25.

variaciones a nivel formal⁷¹³, lo cual evidencia la intrínseca ocasión que representa para cada pintor en demostrar una nueva propuesta dictada por sus necesidades visuales y las de su comitente. En tal sentido, la *sepultura* de una imagen en un mismo lienzo, lejos de responder únicamente a un acto político o de economizar materiales de taller, evidencia un fenómeno de *sustitución modernizadora* de los valores estéticos que le precedieron. Para el caso de los óleos de Manuel Paz y Julián Jayo en el convento de La Merced, este representaría efectivamente, un fenómeno de sustitución a la luz de los esquemas visuales del clasicismo, definido especialmente por el uso de una perspectiva unívoca, dominante, garantizada por la obstinada ilusión de suelos entramados, restrictiva de cualquier discontinuidad o inconsistencia que cuestione el orden geométrico espacial de cada escena (ver los lienzos n. ° 6, 19, 25 en las figs. 89-91).

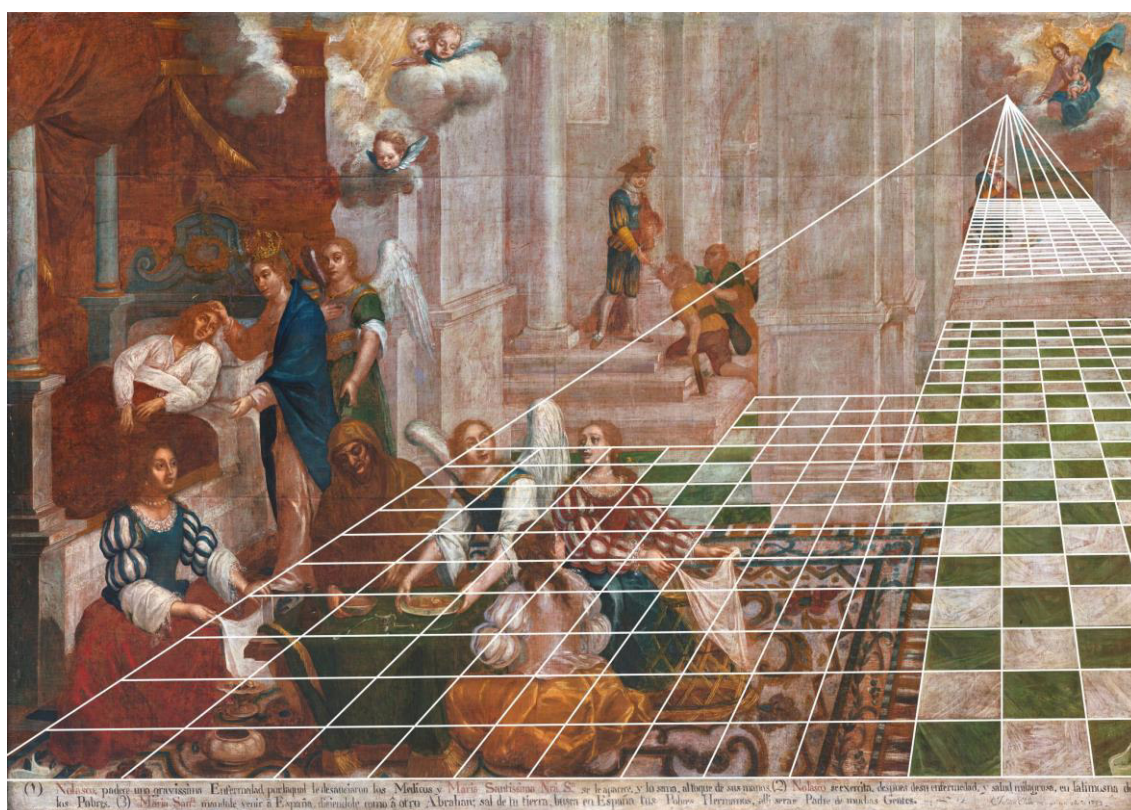
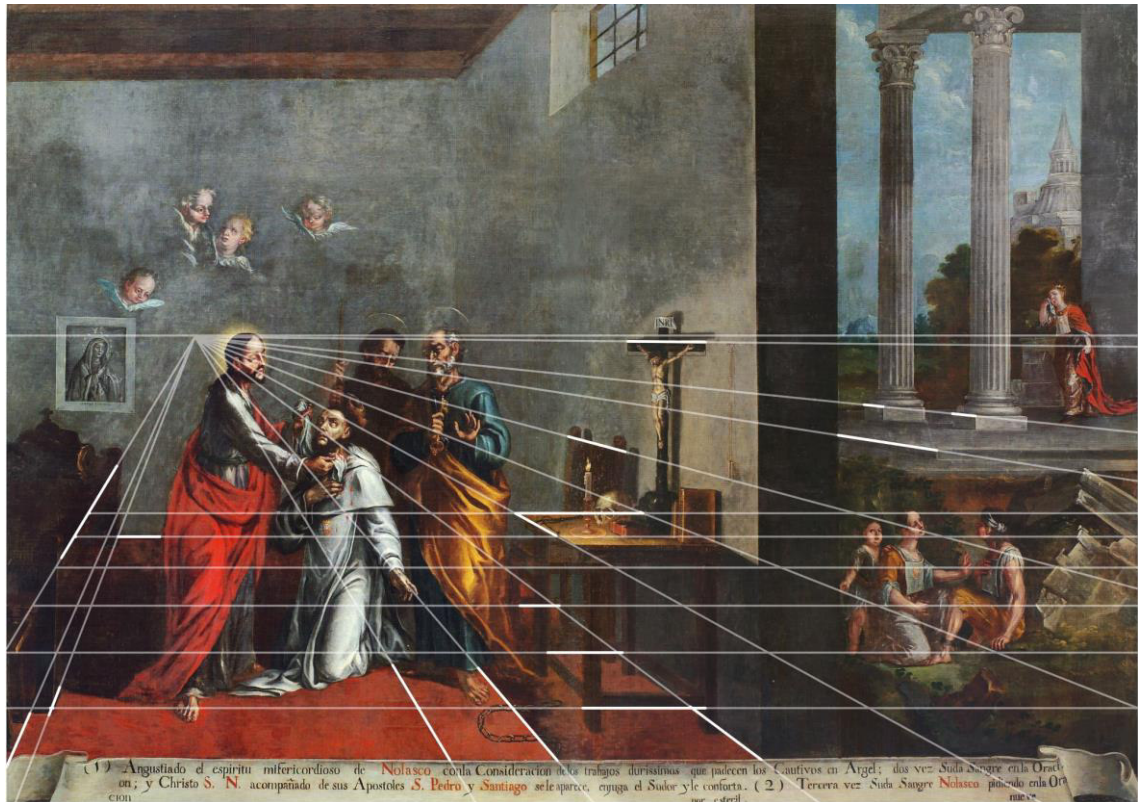


Fig. 89 Julián Jayo. *San Pedro Nolasco es curado milagrosamente por la Virgen María* (gráfico del proyecto de perspectiva de la imagen). 1792, óleo sobre tela, 260 x 370 cm. Claustro principal del Convento de La Merced de Lima. Fotografía y diseño: Omar Esquivel Ortiz.

⁷¹³ Desde la postura del retratado, hasta los elementos escenográficos y sus diferentes atributos simbólicos.



Por lo tanto se puede tener certeza que tanto en *El bautismo de Cristo* (1749), como en los lienzos de La Merced, Manuel Paz hace uso de la perspectiva múltiple como un recurso estético en favor de la didáctica moral que representan las escenas de la vida de Cristo y de Pedro Nolasco, la una en su *probabilidad* iconográfica como *vanitas* expiatorio y la otra como *alter Christus*⁷¹⁴. Su *facetismo* como rasgo estilístico personal, confirma una vez más el modo ecléctico de pintar característico de la pintura limeña de primera mitad de s. XVIII, notoriamente influida por los talleres de pintura cusqueña.

La escasez de datos y obras documentadas de Paz en la segunda mitad de siglo XVIII, representa un serio límite para establecer comparativamente intercambios o diferencias estilísticas entre su obra y la de sus coetáneos como Cristóbal Lozano, a través de las cuales se identifique con mayor exactitud su rezago en el proceso de modernización de la pintura limeña.

La *sustitución modernizadora* de la obra de Paz es una prueba indudable del viraje del gusto limeño hacia el clasicismo, un tránsito hacia los parámetros estéticos definidos por el *mimetismo* que a su vez obedece a un periodo acalorado de reformas políticas y administrativas en el Virreinato entre las décadas de 1770 y 1780, consecuencia de la línea de sucesos que hemos examinado, desde los trágicos eventos de 1746, el aumento de rebeliones indígenas como la de los indios de Huarochirí en Lima (1750), así como el ingresante despotismo del rey Carlos III (1758) y el establecimiento oficial del Patronato Regio (1765).

Lima ve surgir en estas décadas el renovado espíritu de su intelectualidad criolla, donde el probabilismo, cuestionador de la autoridad real y semilla del pensamiento liberal, no obstante, cae en la clandestinidad hasta el siguiente siglo⁷¹⁵ tras la expulsión de la Compañía (1767) y la censura de su enseñanza en 1768⁷¹⁶.

⁷¹⁴ Expresión abreviada de *Christianus, alter Christus*, derivada de la frase: “quod est Christus erimus Christiani, si Christum fuerimus imitat” [Seremos cristianos si imitamos a Cristo] (Minucius 1603: 104) de la obra *De idolorum vanitate*, atribuida a San Cipriano de Cártago (200-258 d.C.), principio que retoma Bartolomé de Pisa en 1390 para hallar paralelismos entre la vida de Francisco de Asís y de Jesús, a partir de la cual se irradia al Perú de siglo XVII como precepto de la vida cristiana y como base de la iconografía hagiográfica de San Francisco, hasta convertirse en “dominio popular” (Sebastián 2007: 267) e influyente en otras series iconográficas de santos fundadores como San Pedro Nolasco, Santo Domingo y San Agustín.

⁷¹⁵ De acuerdo al hallazgo de Macera, en 1813, la *Defensa de D. José Antonio Polo y Caso* es una muestra de la continuidad palpitante del pensamiento probabilista, esta vez llevado a la controversia judicial sobre: “el origen y las limitaciones al poder”. Macera 1977: 93.

⁷¹⁶ Como respuesta a la real cédula de 12 de agosto de 1768 para que: “...se extingan en todas las Universidades, y Estudios de estos mis Reynos las Cátedras de la Escuela llamada Jesuítica...” (Mollinedo 1778: s.p., BNP), en 18 de octubre de 1768, el Secretario de Estado, Nicolás de Mollinedo, remite otra dirigida

La secuencia de eventos y su correlato en la sucesión de las dos líneas de pensamiento, la del regalismo impuesta sobre el probabilismo, así como del giro del *facetismo* al *mimetismo* que experimenta la pintura limeña, nos permite esbozar la siguiente pregunta: ¿existe una relación entre la vigencia del pensamiento probabilista y el lenguaje visual de perspectivas múltiples, en la misma medida que entre el regalismo y la obediencia a las leyes geométricas de la perspectiva óptica? Es muy posible, especialmente por el binomio de heterogeneidad y homogeneidad que ambos esquemas del pensamiento representan en sus respectivas dimensiones morales y políticas. Un profundo análisis historiográfico sobre la relación entre la estética y las corrientes locales del pensamiento filosófico y moral podría precisar mejor la visible coherencia entre estos fenómenos y su línea sucesoria.

Consideramos que el éxito de los ideales estéticos clasicistas en los lienzos conventuales de La Merced (1786-1792) es resultado final de un proceso que tuvo como inicio la publicación de los célebres *Júbilos de Lima...* (1755) y *Lima gozosa...* (1760) del marqués de Sotoflorido, Francisco Antonio Ruiz Cano, manifestaciones públicas de definida postura estética cuyas correlaciones con la pintura de Cristóbal Lozano según demuestra Kusunoki, expresan la apuesta por una nueva pintura local a partir de la vertiente *actual* que representa el clasicismo francés y los modelos del Siglo de Oro español⁷¹⁷, en donde además de la autenticidad compositiva, se suma y define la verosimilitud de las imágenes como otro de sus pilares estéticos. No obstante, a partir del principio de *invenio* examinado y comprobado en la propuesta compositiva, iconográfica y según veremos líneas adelante, expresiva de *El bautismo de Cristo*, sabemos que la veracidad óptica como ideal estético preferido por la élite criolla, no guarda una estricta relación con la búsqueda de propuestas inventivas⁷¹⁸, sino con la de una apariencia ilusionista, cada vez más obediente a un solo punto de fuga, un solo cono visual que, aunque en la práctica se aplica de forma empírica y generalizada hasta las primeras décadas del siglo XIX, intenta desafiar los límites que impone su marco visual,

a los *Reynos de las Indias*, para "que se estienda, y mande observar en mis Dominios de la America la mencionada providencia... y que no se use de los Autores de ella para la enseñanza, y **mucho mas quando ésta ha tomado tanto incremento en aquellos mis Reynos, ocasionando graves perjuicios...**". *Ibid.* Énfasis agregado.

⁷¹⁷ Kusunoki 2006: 161.

⁷¹⁸ De acuerdo a Kusunoki, el lienzo *La Envidia* (ca. 1760) de Cristóbal Lozano materializa las aspiraciones estéticas de la élite criolla limeña que giran en torno a la capacidad inventiva o "voz propia" (Kusunoki 2006: 165) que posee el pintor sobre un nuevo tema iconográfico.

tanto como el *facetismo* de la pintura ecléctica limeña había influido en las obras de Paz.

Ello nos sugiere que independientemente de la búsqueda en común de autenticidad, el *mimetismo* defendido por la élite dieciochesca de Lima, surge en parte como abierta disconformidad al *facetismo* que caracteriza a la pintura limeña de primera mitad de siglo o, sin mucho riesgo podríamos afirmar que a la mayor parte conocida de la producción pictórica virreinal de siglo XVII y XVIII. Desde este ángulo, el antagonismo entre el *facetismo* de Manuel Paz y el *mimetismo* en la pintura clasicista de Cristóbal Lozano reflejan el punto de quiebre entre el paulatino crecimiento del clasicismo y el lento decaimiento del eclecticismo. La pregunta que formulamos líneas arriba podría en tal sentido ampliar y desempañar el panorama de la pintura limeña de siglo XVIII, limitada aún a la figura estelar de Lozano, gracias en buena parte al sesgo academicista que ha caracterizado a la historiografía y al coleccionismo del arte peruano del siglo pasado⁷¹⁹.

5.5.3 El lenguaje del color de Manuel Paz a través de *El bautismo de Cristo* (1749) y los lienzos de *La Merced de Lima* (1786)

Nuestro examen de la pintura de Manuel Paz, además de su *bautismo* y de otras obras del mismo tema en Europa y América, se ha dedicado hasta este punto a la monocromía de sus estructuras compositivas y al sentido de su iconografía *central* y *periférica*, lo que nos ha aproximado con altos valores de probabilidad a la lectura visual y creativa del artista, a sus inclinaciones estilísticas de acuerdo a sus contactos con otros obradores de pintura y con las tendencias del pensamiento estético y moral de su tiempo. Tales fundamentos compositivos nos han permitido identificar ese *cierto orden* al cual Maurice Denis (1890) refiere en su famosa definición formalista de la pintura: “Se rappeler qu'un tableau –avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote– est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées”⁷²⁰, o sin ir muy lejos, al axioma figurativo que algunos años atrás había planteado Charles Blanc (1867): “La peinture est l'art d'exprimer toutes les

⁷¹⁹ Sobre el coleccionismo de arte virreinal peruano y su fortuna crítica desde el XIX hasta la actualidad se puede revisar el artículo: “Hacia un coleccionismo renovado. La donación de pintura virreinal Petrus y Verónica Fernandini”, de Ricardo Kusunoki (2015).

⁷²⁰ “...un cuadro —antes de llegar a ser un caballo de guerra, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera— es esencialmente una superficie plana cubierta con colores organizados de acuerdo con cierto orden”. Denis 1890: 540. Traducido por OEO.

conceptions de l'âme au moyen de toutes les réalités de la nature, représentées sur une surface unie, dans leurs formes et couleurs”⁷²¹. Desde este enfoque, haremos un examen a los caracteres que definen la expresión pictórica de *El bautismo de Cristo* de Manuel Paz mediante el examen de su selectivo lenguaje del color y del trazo, para hallar en relación a sus obras tardías de La Merced, rasgos constantes que permitan caracterizar su singularidad estilística.

Según verificamos en los anteriores capítulos, el gran formato de la imagen es elaborado en armonía con la escala monumental del baptisterio de San Lázaro. La obra pintada al óleo, pese a su raíz plástica con la monumentalidad de la pintura mural, no “obliga a una restricción en el uso de los efectos pictóricos”⁷²², por el contrario, posibilita la capacidad de numerosos detalles, tanto a nivel figurativo como a nivel de su expresión cromática. Gracias a la restauración de la obra en 2016⁷²³, la adecuada legibilidad de su espectro de colores nos permite realizar un reconocimiento aproximativo de los pigmentos empleados por el pintor y de sus armonías cromáticas, los mismos que someteremos a un análisis comparativo con dos de sus obras en el convento de La Merced, a fin de establecer semejanzas y diferencias que permitan identificar rasgos estilísticos comunes.

Cabe precisar que antes de ser restaurado, el *bautismo* contó con un marco de madera, dorado y montado sobre su capa pictórica, el cual cubrió 6 cm. en cada lado de la imagen. Al ser desmontado de sus márgenes se develaron importantes sectores de pintura muy bien conservados que ayudaron a identificar con mayor exactitud sus alteraciones cromáticas en relación a lo logrado en los trabajos de limpieza durante su restauración. Mediante el registro y edición fotográfica especializada del lienzo, y el reconocimiento digital de la tonalidad de oxidación espontánea de los pigmentos (fig. 94), se pudo simular una imagen con las tonalidades neutrales más cercanas a su estado original (figs. 92 y 93), la cual permite reconocer con mayor fidelidad los colores y pigmentos empleados por el artista. Según la imagen simulada de *El bautismo de Cristo*,

⁷²¹ “La pintura es el arte de expresar todas las ideas del espíritu por medio de **todas las realidades de la naturaleza, representadas en una única superficie con sus formas y colores**”, traducido por OEO. Blanc 1867: 509. Énfasis agregado. Cabe recordar que el propio Blanc era asiduo seguidor de Ingres. A su muerte realiza una importante semblanza del pintor en su *Gazette des Beaux-Arts* (1867).

⁷²² Stastny define de este modo las limitaciones de la pintura mural, al referirse al reemplazo de los murales del convento de San Francisco de Lima por la serie de lienzos. Stastny 2013: 220.

⁷²³ Restauración gestionada por el ex párroco de San Lázaro Carlos Castillo Mattasoglio y llevada a cabo por el restaurador Erman Guzmán Reyes entre marzo y octubre de 2016.



Fig. 92 Manuel Paz. *El bautismo de Cristo*. 1749, óleo sobre tela, 268 x 431 cm. Parroquia de San Lázaro, Rímac, Lima. Fotografía y diseño: Omar Esquivel.



Fig. 93 Manuel Paz. *El bautismo de Cristo* (simulación de colores originales). 1749, óleo sobre tela, 268 x 431 cm. Parroquia de San Lázaro, Rímac, Lima. Fotografía y diseño: Omar Esquivel.

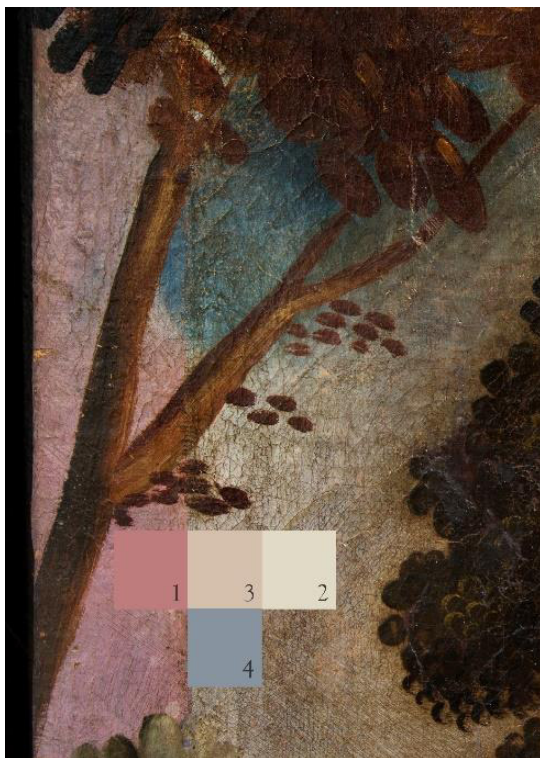


Fig. 94 Manuel Paz. *El bautismo de Cristo* (detalle de ave). 1749, óleo sobre tela, 268 x 431 cm., detalle: 29 x 20 cm. Parroquia de San Lázaro, Rímac, Lima. Fotografía y diseño: Omar Esquivel Ortiz.

1. Sector correspondiente al rosa original del cielo.
2. Sector correspondiente al tono amarillento del óxido de los pigmentos.
3. Sector correspondiente a la transparencia al 50% del sector 2 montado al sector 1.
4. Sector correspondiente al tono opuesto o neutralizador del sector 3.

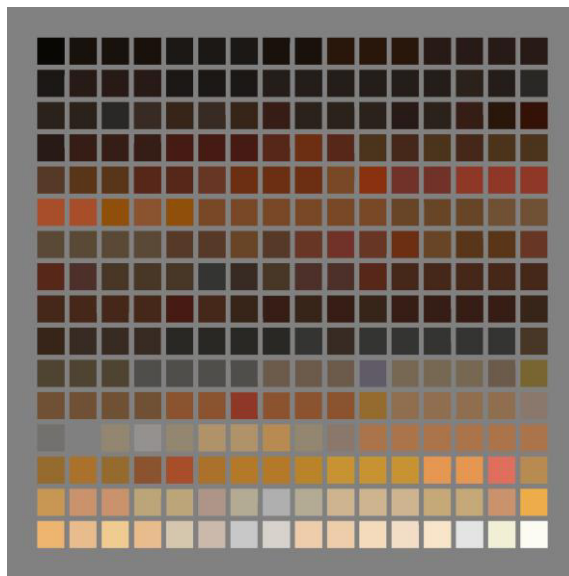


Fig. 95 Muestra de 256 tonalidades con fondo de gris al 50%, detectadas digitalmente en *El bautismo de Cristo* (1749), mediante el software *Pictures to Color*. Diseño: Omar Esquivel

su notable distancia respecto a los parámetros claroscuro de la pintura virreinal de siglo XVII, además de reiterar el protagonismo simbólico que identificamos en el Espíritu Santo, devela el umbral de tonos cálidos que domina su paleta. Así, de una muestra universal de 256 tonos, sin distinguir escalas tonales, 16.7% derivan de rojo, 50% de anaranjado y 20.5% de amarillo, mientras el restante 12.8% entre verde, azul y una escala de grises (fig. 95)⁷²⁴. Dicho cuarteto de tonos, nos permiten aproximarnos a su rueda de colores caracterizada por una escala tonal media (fig. 96).

⁷²⁴ Este análisis cuantitativo se realizó tras clasificar a cada una de las 256 tonalidades según su grupo tonal en el espectro cromático que ofrece la herramienta Estilos de color del programa de diseño digital Corel Draw x8.

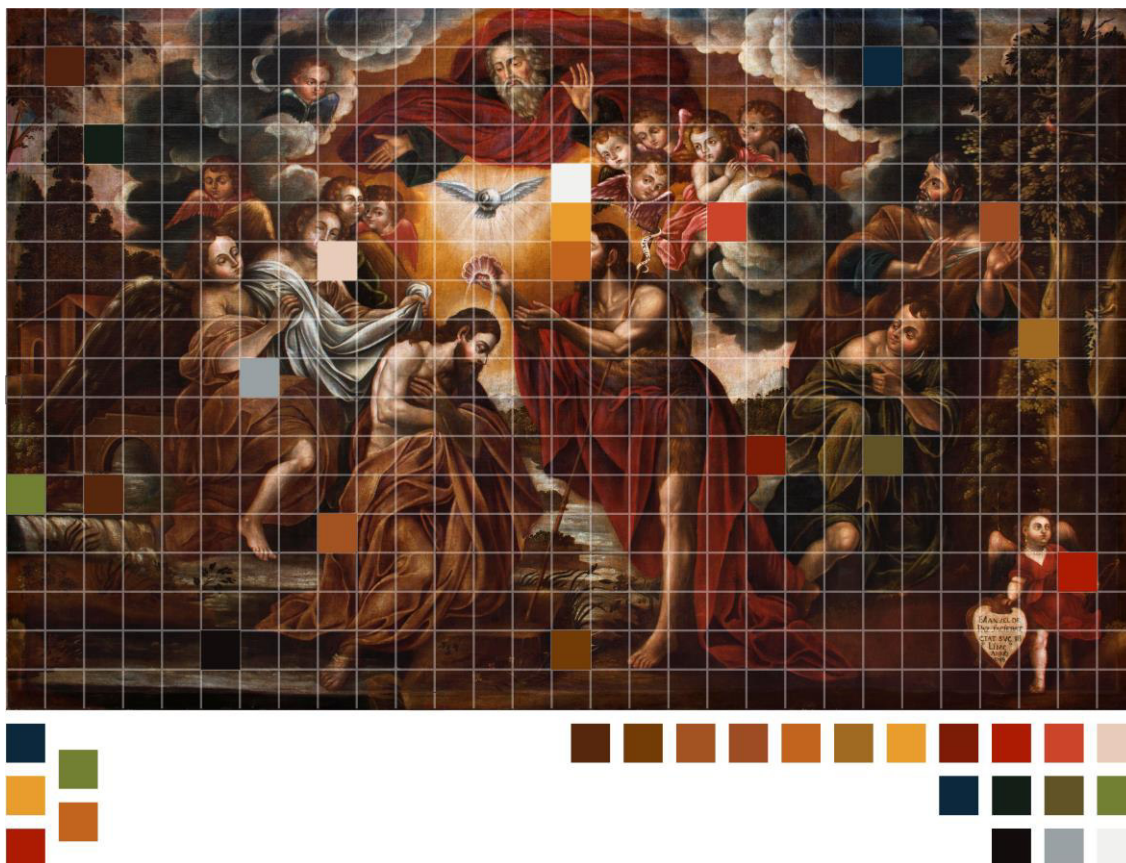


Fig. 96 Esquema modular de los tonos y matices dominantes de la paleta empleada en *El bautismo de Cristo* (1749). En la esquina inferior izquierda se han identificado los tonos puros que conforman la rueda cromática del lienzo, mientras en su lado opuesto, sus mezclas más resaltantes. Diseño: Omar Esquivel

El rojo de los mantos del Padre, del Bautista y de Cupido subraya su distancia con el fondo anaranjado. Su tonalidad característica de carmín, proveniente de un pigmento orgánico empleado masivamente en el Perú antiguo y moderno⁷²⁵, es también sugerido como *carmín fino* por el mismo Antonio Palomino (1724)⁷²⁶ y reiterado por Munaiz y Millana (1834) “de calidad térrea mas ó menos fina... debe componerse de la cochinilla, el cual por su finura es á propósito para usarse en todos casos así solo como en combinaciones ó mezclas”⁷²⁷. Por ejemplo en el laborioso efecto de sombras del drapeado, el pintor revela su preferencia por hacer del contraste de los valores bajos y medios de este y de los demás colores, un frecuente recurso expresivo de volumen. Algunas excepciones como los paños y las alas rosa en tres de los querubines, advierten su futura tendencia por los valores altos de carmín como se observa en los lienzos de La Merced (figs. 97-100), aplicadas en forma diluida sobre una base color blanco.

⁷²⁵ Siracusano 2016: 97.

⁷²⁶ Palomino 1724: 227.

⁷²⁷ Munaiz y Millana 1834: 32-33.

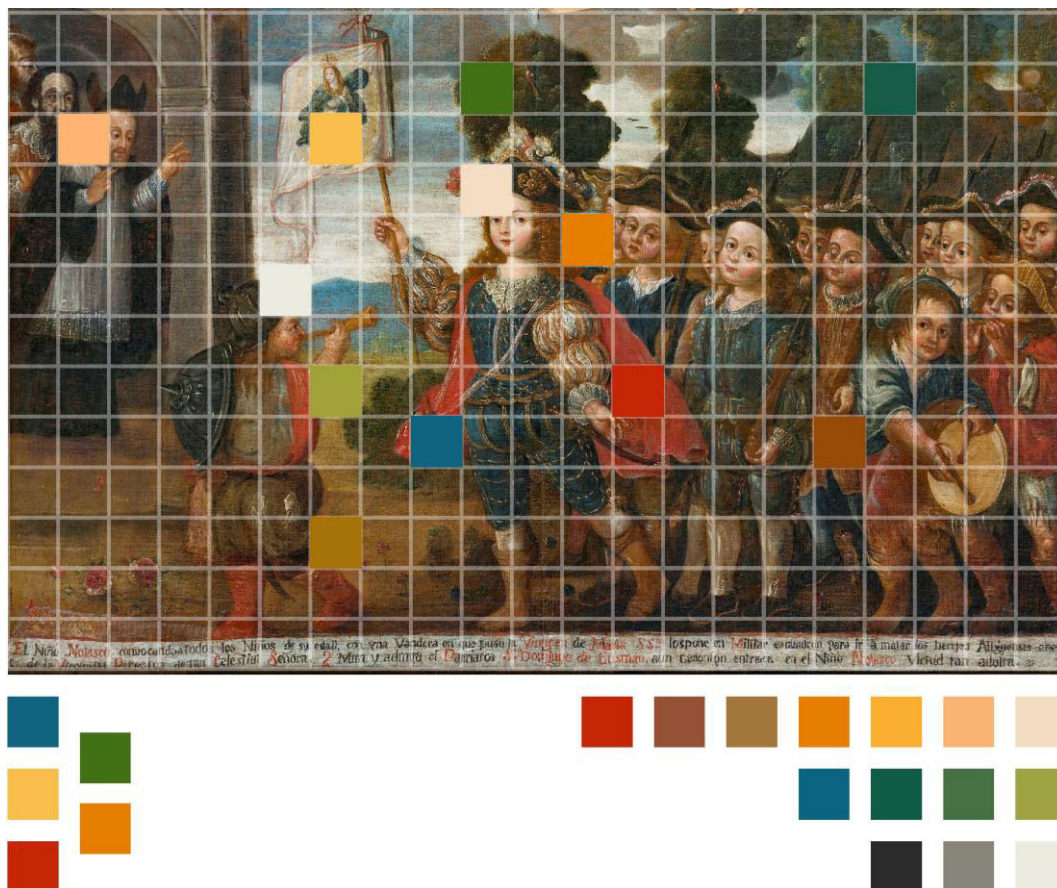


Fig. 97 Esquema modular de los tonos y matices dominantes de la paleta empleada en *El niño Pedro Nolasco sale a enfrentar a los herejes albigenses* (1786). En la esquina inferior izquierda se han identificado los tonos puros que conforman la rueda cromática del lienzo, mientras en su lado opuesto, sus mezclas más resaltantes. Diseño: Omar Esquivel

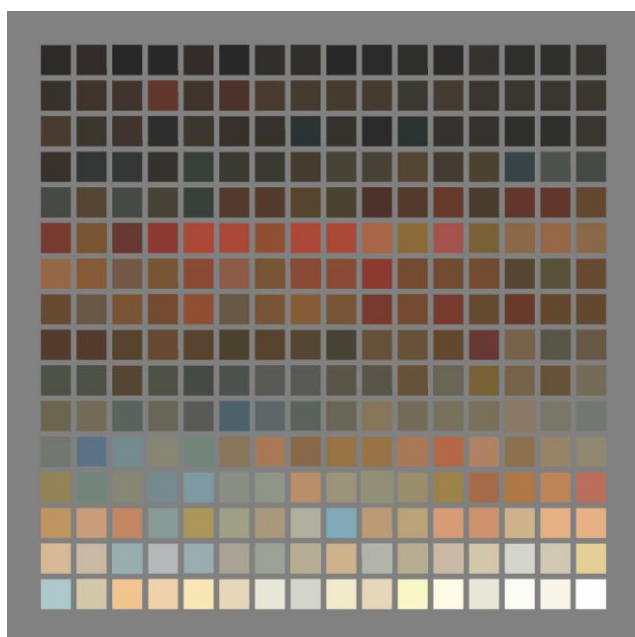


Fig. 98 Muestra de 256 tonalidades con fondo de gris al 50%, detectadas digitalmente en *El niño Nolasco sale a enfrentar a los herejes albigenses* (1786), mediante el software *Pictures to Color*. Análisis visual y diseño: Omar Esquivel

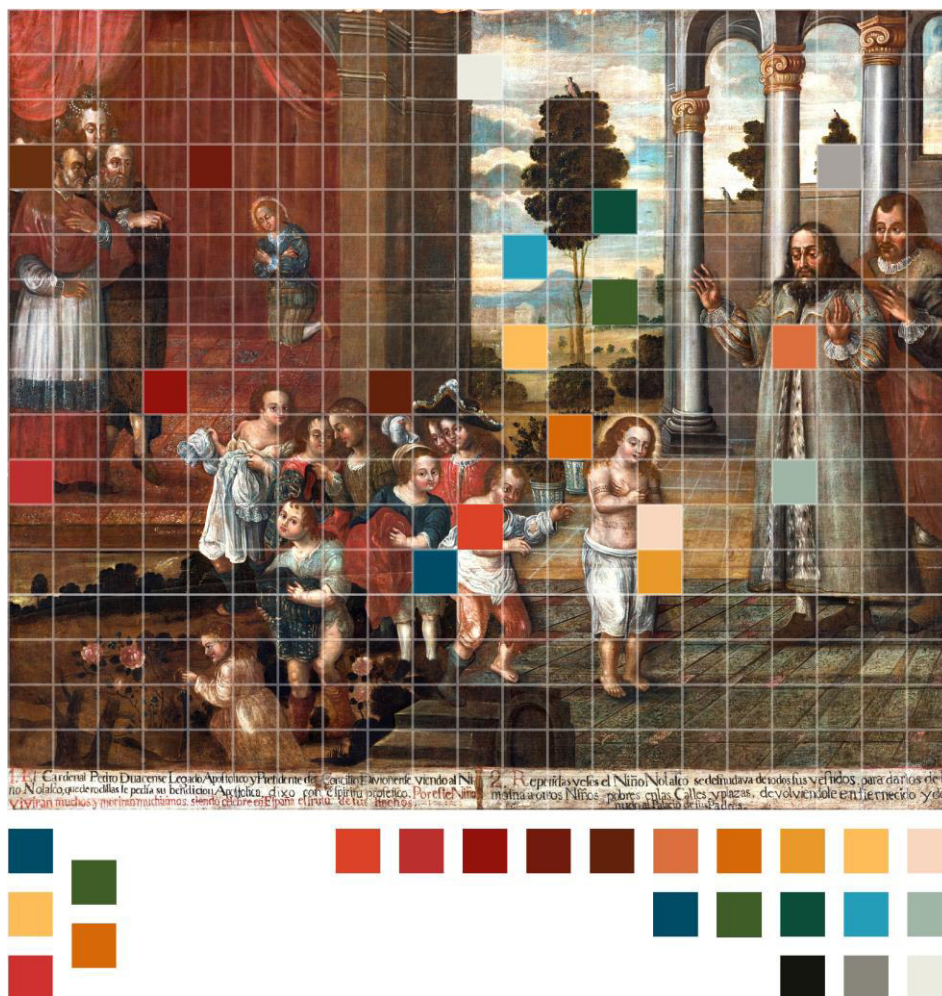


Fig. 99 Esquema modular de los tonos y matices dominantes de la paleta empleada en *La bendición del cardenal Pedro Duacense al niño Pedro Nolasco* (1786). En la esquina inferior izquierda se han identificado los tonos puros que conforman la rueda cromática del lienzo, mientras en su lado opuesto, sus mezclas más resaltantes. Análisis visual y diseño: Omar Esquivel

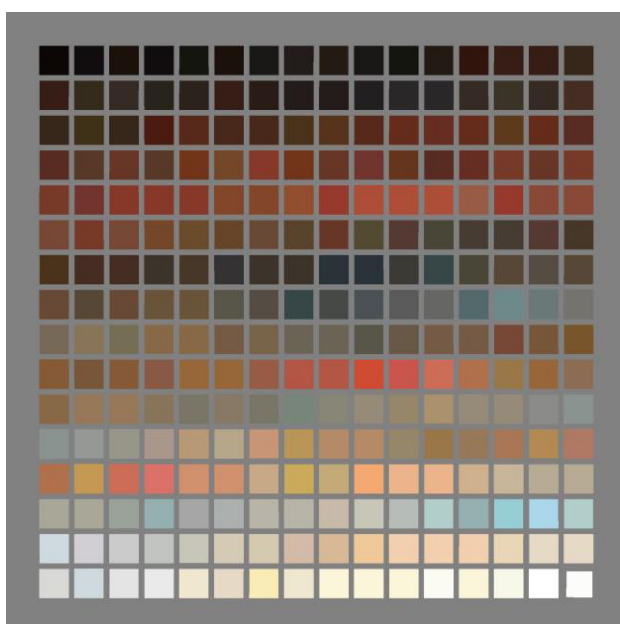


Fig. 100 Muestra de 256 tonalidades con fondo de gris al 50%, detectadas digitalmente en *La bendición del cardenal Pedro Duacense al niño Pedro Nolasco* (1786), mediante el software *Pictures to Color*. Diseño: Omar Esquivel

El anaranjado, empleado en sus diversas variantes tonales, sea en los mantos de Cristo, del apóstol Andrés, del ángel pasionario y de sus cabellos, en la tierra, en la *morada*, en el puente, en las hojas de los árboles y especialmente en el cielo, puede identificarse con el minio, pigmento “de bajo costo”⁷²⁸ derivado del albayalde mezclado y cocido con “estiercol y tierra de Alfhareros”⁷²⁹, el cual mezclado con albayalde puro y carmín le sirve al pintor para las carnaciones y los efectos de gracilidad⁷³⁰.

Gracias a la conservación de los pigmentos en los bordes también se puede identificar que el pintor emplea azul, probablemente añil⁷³¹, en las nubes y en las togas del Padre Eterno y de San Andrés, así como en ciertas veladuras del Jordán, no obstante, su recurrente mezcla con pigmentos calcinados o negros, reducen drásticamente su presencia en la pintura en favor del claroscuro.

Paz evade el típico añil de los característicos cielos de la pintura cusqueña, para resolver con aguadas de carmín un aspecto rosa de atmósfera canicular, con la que subraya el carácter pasionario y penitente de la imagen.

La heterogénea y escasa presencia de matices de verde evidencia ser resultado de diversas mezclas según se observa en las hojas de los árboles y en el manto del apóstol Felipe, probablemente del minio con el añil.

El blanco se emplea como recurso principal de brillos y para las representaciones del Espíritu Santo y del manto de pudor de Cristo, debido posiblemente al uso del albayalde, un carbonato básico de plomo proveniente de las minas de plomo de Europa (Génova o Alicante)⁷³² y de América (Juli o Azángaro)⁷³³.

La limitada presencia del añil, de verdes y de amarillos, confirma el énfasis y evidente dominio del pintor en la armonía de rojos y anaranjados, la misma que se adapta con dificultad en los altos valores tonales y el gusto por el añil que exige la tendencia clasicista de los encargos de La Merced, por el cual Paz integra un tono

⁷²⁸ Siracusano 2016: 97.

⁷²⁹ Palomino 1724: 229.

⁷³⁰ Munaiz y Millana 1834: 34.

⁷³¹ Su apariencia actual se asemeja al del azul de Prusia, sin embargo, al ser éste un pigmento sintetizado por Ghislain Diesbach en 1704, podría con mayor probabilidad ser el añil, pigmento producido principalmente en Centroamérica y “...uno de los colores más utilizados en los talleres cusqueños, ya que su precio no era elevado y servía para cubrir bien las superficies...”. Siracusano 2017: 100.

⁷³² Munaiz y Millana 1834: 30.

⁷³³ Siracusano 2017: 102.

medio de amarillo característico al oropimente⁷³⁴, para contrapesar la intensidad de verdes y azules de su nueva paleta⁷³⁵.

La notoria diferencia entre los colores empleados por Paz en *El bautismo de Cristo* y en las obras de La Merced, demuestran cuantitativa y cualitativamente que las analogías de rojos y anaranjados constituyen un recurso técnico y estilístico constante en ambos periodos del pintor, lo cual nos permite suponer que al igual que su *facetismo* compositivo, sus armonías cromáticas han sido otro factor determinante para discontinuar sus encargos en la serie mercedaria, pues a diferencia del manejo de la luz y de la versátil paleta en las obras del pintor Jayo donde predomina el uso del albayalde y de nuevos pigmentos color verde, verde azulado y azul (fig. 101), el lenguaje de valorados tonales que Paz despliega en su *bautismo* pierde sentido en sus figuras de La Merced, pues según se observa en *La bendición del cardenal Pedro Duacense al niño Pedro Nolasco* (1786), al carecer de un fondo de contraste y por ello de volumen emergente, sombrea los contornos de los niños en su afán por distanciarlos del fondo (fig. 102).

Mediante la imagen simulada de *El bautismo de Cristo* hemos podido corroborar que si bien su expresividad cromática de tonos medios depende del claroscuro, su aspecto global se distancia del tenebrismo que caracteriza a las pinturas limeñas del siglo XVII. Su insistente búsqueda de autenticidad o de *invenio* reflejado en el espectro lumínico de su obra, establece por lo tanto una inclinación moderna pero moderada a los emprendimientos estéticos criollos tras el cataclismo de 1746, del mismo modo, el pintor demuestra una búsqueda propia del dibujo y de la pincelada a través de una *caligrafía expresiva*⁷³⁶, de trazo ágil.

⁷³⁴ Sustancia altamente tóxica hecha a base de sulfuro de arsénico, de uso común en la pintura virreinal. *Ibíd.*

⁷³⁵ De acuerdo al porcentaje de tonos identificados en los lienzos n.º 3, *La bendición del cardenal Pedro Duacense al niño Pedro Nolasco* (21.1 % de tonos de rojo, 32.8 % de anaranjado, 22.3 % de amarillo, 8.2 % de azul, 2.7 % de verde, y 12.9 % de una escala entre blanco y negro.) y n.º 4, *El niño Nolasco sale a enfrentar a los herejes albigenses* (12.2 % de tonos de rojo, 34.8 % de anaranjado, 25.8 % de amarillo, 9.1 % de azul, 9.9 % de verde, y 8.2 % de una escala entre blanco y negro), el oropimente incrementa su frecuencia de uso junto con el añil y el verde. Cabe destacar que el lienzo n.º 4, a diferencia de sus obras anteriores, ostenta un mayor balance y diversidad en su rueda cromática compuesta de carmín, añil, oropimente, verde y minio.

⁷³⁶ Entendido el término como dominio expresivo y formal del dibujo y no como recurso técnico de escritura.



Fig. 101 Manuel Paz. *La bendición del cardenal Pedro Duacense al niño Pedro Nolasco* (detalle de contornos sombreados en los niños). 1786, óleo sobre tela, 260 x 306 cm., detalle: 167 x 119 cm. Claustro principal del Convento de La Merced de Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.



Fig. 102 Julián Jayo. *El sueño de Pedro Nolasco y el milagro de los ángeles peregrinos* (detalle). 1792, óleo sobre tela, 260 x 372 cm., detalle: 204.2 x 145.9 cm. Claustro principal del Convento de La Merced de Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.

5.5.4 El lenguaje del trazo de Manuel Paz a través de *El bautismo de Cristo* (1749) y los lienzos de La Merced de Lima (1786)

La semejanza entre el tratamiento escultórico de las figuras del mismo tema entre Gregorio Fernández (1624-1628) y Manuel Paz (1749) anotada en este capítulo, toma como base el particular modo que posee el pintor limeño de concebir los rasgos faciales, las formas vaporosas de las nubes, o arremolinadas de los cabellos mediante trazos circunferenciales, la mayoría de veces seguidos por un valorado volumétrico que define un sentido globular constante en sus figuras.

Su pincel esgrimido con la destreza de un solo y corto movimiento, delata que la circundicción de su muñeca, apoyada posiblemente en un tientó, se orienta generalmente en sentido horario, con un ataque y coda de izquierda a derecha, tanto en las texturas de los cabellos (fig.103), el contorno de las formas (fig.87, 104), las hojas de los árboles (fig. 83, 84), como también en el bucle de la letra “P” de su firma (fig. 88). Gracias a la fotografía especializada aplicada a estos y otros detalles, además de evidenciar la posible zurdera de Manuel Paz, se devela el mecanismo con que el pintor orienta sus pinceladas según el dictado de sus formas globulares, las mismas que en los lienzos de La Merced ablandan la angulosidad de su *facetismo* compositivo.

Al mismo tiempo que su *facetismo* bidimensional, la obediencia de sus pinceladas dentro a los perímetros del dibujo y su especialidad para generar texturas con el empaste del óleo, según se observa en las hojas de los árboles del *bautismo* (1749) (figs. 83, 84) y en el bicornio de Nolasco en *El niño Nolasco sale a enfrentar a los herejes albigenses* (1786) (fig. 105), todo indica una concepción háptica o táctil⁷³⁷ donde la linealidad del dibujo, o “tratamiento dibujístico”⁷³⁸ predomina selectivamente para dotar de verosimilitud y delicadeza los motivos *centrales* que demandan mayor expresividad, a saber, los rasgos anatómicos de Cristo y del Bautista en el lienzo de San Lázaro, y los rostros del niño Nolasco en la serie mercedaria. Sin embargo, la generalidad de sus pinceladas circulares y emplastos ostentan una cadencia e ímpetu por los brillos de los cabellos, las plumas, los encajes, los bordados, los follajes o las aves. Es en estos detalles que el pincel de Paz expresa una mayor libertad *caligráfica*.

⁷³⁷ Categoría desarrollada por A. Riegl en *El arte industrial tardorromano* (1901) con el que entiende, analiza y diferencia dos modos de visualidad en la antigüedad: una cercana y otra lejana. La una concebida desde una percepción táctil, egipcia, biplánica, y la otra desde una visión óptica greco-latina, ilusoria. Plazaola 2003: 51.

⁷³⁸ Término empleado por Estabridis para clasificar el estilo de Cristóbal de Aguilar en relación al colorismo de Cristóbal Lozano. Estabridis 2004: 35.



Fig. 103 Manuel de Paz. *El bautismo de Cristo* (detalle). 1749, óleo sobre tela, 268 x 431 cm., detalle: 44 x 33 cm. Parroquia de San Lázaro, Rímac, Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.



Fig. 104 Manuel de Paz. *El bautismo de Cristo* (detalle). 1749, óleo sobre tela, 268 x 431 cm., detalle: 70 x 53 cm. Parroquia de San Lázaro, Rímac, Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.



Fig. 105 Manuel Paz. *El niño Nolasco sale a enfrentar a los herejes albigenses*. 1786, óleo sobre tela, 119 x 189 cm., detalle: 48.7 x 34.4 cm. Claustro principal del Convento de La Merced de Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.

Su trazo en movimiento guiado por el contorno de las formas, hace un instante de inflexión de la objetividad material, fenómeno también descrito en la crónica personal de Vincent Van Gogh del siguiente modo:

What a queer thing touch is, the stroke of the brush. / In the open air, exposed to wind, to sun, to the curiosity of the people, you work as you can, you feel your canvas anyhow. . . . But when after a time you take up again this study and arrange your brush strokes in the direction of the objects— certainly it is more harmonious and pleasant to look at, and you add whatever you have of serenity and cheerfulness⁷³⁹.

Desde *El bautismo de Cristo* (1749) hasta los lienzos de La Merced (1786), la hábil circularidad, contundencia y robustez expresiva de sus pinceladas permiten identificar un lenguaje de relieves a partir del uso reiterado de brillos de contraste. En apariencia, este tejido *háptico* de volúmenes y luces en las obras de Manuel Paz (1732-*ca.*1790) puede afiliarse a la categoría wolffliniana de lo lineal o “tratamiento dibujístico”⁷⁴⁰; sin embargo, sus pinceladas demuestran un particular impulso de movimiento poco frecuente en la pintura limeña de segunda mitad de siglo XVIII, relativamente distanciado de ambas categorías a las cuales según nuestra lectura formal, se afilian respectivamente y en orden cronológico: 1. En lo lineal: Cristóbal de Aguilar (act. 1745-1769) (fig. 106), José del Pozo (1757-*ca.*1835) (fig. 107), José Joaquín Bermejo (act. 1770-1800) (fig. 108), Pedro Díaz (act. 1770-1815) (fig. 109), Francisco Xavier Cortés (*ca.*1770-1841) (fig. 110), y José Gil de Castro (1785-1837) (fig. 111); y 2. En lo pictórico: Cristóbal Lozano (1705-1776) (fig. 112), Julián Jayo (*ca.*1737-1821) (fig. 113), Juan de Mata Coronado (act. 1780-1786) (fig. 114) y Matías Maestro (1766-1835) (fig. 115)⁷⁴¹. Obsérvese en las siguientes fotografías algunos detalles clave, representativos de los estilos de cada pintor.

Desde las características puramente formales del trazo, podemos constatar que tanto el *bautismo* de Paz como sus obras de La Merced poseen una raíz compositiva háptica (o tectónica), pero cuya pincelada se orienta sutilmente al colorismo, rasgo que por cierto guarda una inquietante línea sucesoria con las escasas pero valiosas obras del pintor afroperuano Pablo Roxas (1783-*ca.* 1841) (fig. 117), con quien Paz demuestra además de la

⁷³⁹ “Qué cosa más extraña es el golpe del pincel... **En el campo abierto, expuesto al viento, al sol, a la curiosidad de la gente, trabajas cuanto puedes, de todos modos sientes el lienzo... Pero luego de un tiempo de retomar este estudio y dispones las pinceladas en la dirección de los objetos-** sin duda es más armonioso y agradable a la vista”, traducido por OEO. Barr 1935: 33-34. Énfasis agregado.

⁷⁴⁰ Expresión empleada por Estabridis para identificar y confrontar la linealidad de Cristóbal de Aguilar con el estilo “pictórico” de Lozano. Estabridis 2004: 35.

⁷⁴¹ Imagen gentilmente proporcionada por el Sr. Fernando López, director del museo de la basílica Catedral de Lima.



Fig. 106 Cristóbal de Aguilar. *Retrato de fray Francisco Verástegui* (detalle). 1767, óleo sobre lienzo, 198.3 x 125 cm., detalle: 59.2 x 49.8 cm. Refectorio del Museo y Convento de los Descalzos del Rímac, Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.



Fig. 107 José del Pozo. *Santa Rosa de Lima* (detalle).
Ca. 1810-1820, óleo sobre lienzo, 81.5 x 62 cm. cm.,
detalle: 60 x 43 cm. Museo de Arte de Lima.



Fig. 108 José Joaquín Bermejo. *Pedro Nolasco parte a la guerra contra los albigenses* (detalle). 1786, óleo sobre tela, 260 x 330 cm., detalle: 50 x 35 cm. Claustro principal del Convento de La Merced de Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.



Fig. 109 Pedro José Díaz. *Retrato del virrey Fernando de Abascal* (detalle). 1807, óleo sobre tela, 210.5 x 140 cm., detalle: 68.4 x 48.7 cm. Claustro principal del Convento de La Merced de Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.



Fig. 110 Francisco Xavier Cortés. *Muerte de San José* (detalle). 1778, óleo sobre lienzo, 255 x 205 cm. Convento de San Francisco El Grande, Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.



Fig. 111 José Gil de Castro. *Efigie heroica de José Olaya* (detalle). 20 de marzo de 1828, óleo sobre tela, 204 x 137 cm., detalle: 39 x 54 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.



Fig. 112 Cristóbal Lozano. *Retrato de Pedro José Bravo de Lagunas*. 1752, óleo sobre tela, 220 x 137 cm., detalle: 89 x 62 cm. Museo de Arte de Lima.



Fig. 113 Julián Jayo. *Retrato de la abadesa Micaela Barba de Cabrera* (detalle). 1811, óleo sobre tela, 218 x 134 cm., detalle: 43 x 30 cm. Monasterio de la Inmaculada Concepción. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.



Fig. 114 Juan de Mata Coronado. *Pedro Nolasco predica en la plaza de Barcelona* (detalle). 1786, óleo sobre tela, 260 x 370 cm., detalle: 56 x 39 cm. Claustro principal del Convento de La Merced de Lima. Fotografía: Omar Esquivel Ortiz.



Fig. 115 Matías Maestro. *Retrato del Arzobispo Juan Domingo Gonzáles de la Reguera*. 1805, óleo sobre lienzo, 58 cm. diám., detalle: 43.7 x 30.3 cm. Sala Capitular de la Basílica Catedral de Lima.

expresión del pincel, su similitud en el tratamiento de los rostros, en la articulación de más de una sola perspectiva en la imagen y en el homogéneo valor de los símbolos *centrales* y *periféricos* con que retrata a Simón Bolívar en 1825⁷⁴².

Aquel “naturalismo libre”⁷⁴³ que Stastny observa en las figuras de Roxas, “como las del niño de la tarja... **producen una sensación de movimiento y de libertad**”⁷⁴⁴, de vitalidad, de “curiosidad por el hecho real”, cuyo “**pincel [que] tiende a la acción**”⁷⁴⁵ al ser contrastado con la evidencia visual y los rasgos estilísticos identificados en la obra de Paz, nos dan un claro indicio de contacto o intercambio de influencias.

Hacia 1786, aún luego de experimentar visibles cambios en la paleta y en el modelado de la luz, la expresión de la pincelada de Paz demuestra más continuidades que variaciones. Su dependencia a los contrastes tonales, como distintivo estilístico, se distancia ampliamente del estilo *manchista* del pintor Julián Jayo, quien a su vez a lo largo de la serie mercedaria (1786-1792) ostenta un continuo progreso en la velocidad de las largas pinceladas que definen el delicado contorno y gestos de sus figuras. Al igual que el lenguaje compositivo y las armonías cromáticas, el tratamiento del dibujo y del pincel probablemente sea otro de los factores definitivos para su reemplazo en la serie.

La agilidad del trazo de Manuel Paz se expresa con mejor resultado en *El bautismo de Cristo* a través de las texturas seriadas de los cabellos, los brillos del agua, los destellos de luz, las plumas, el borbotileo de las nubes y las hojas de los árboles, basta observar en estas últimas cómo el pintor las define con ágiles empastes en diferentes tonalidades de verde y de minio. Concibe con el trazo un balance de contrastes y un emerger del volumen que hace esencial y veraz cada una de estas figuras y a su vez genera la ruptura entre figura y fondo de modo similar al citado relieve de Gregorio Fernández. Es posible por ello que la obra y el autor, por influencia visual o formación técnica sostengan un vínculo con la talla en madera, en su propósito de recrear un instante verosímil de lo narrado en los evangelios como parte esencial de la escenografía sacramental del baptisterio de San Lázaro.

⁷⁴² Esquivel 2015: 177-201.

⁷⁴³ Stastny 2007:25-26.

⁷⁴⁴ *Ibíd.*

⁷⁴⁵ *Ibíd.*



Fig. 115 Matías Maestro. *Retrato del Arzobispo Juan Domingo Gonzáles de la Reguera*. 1805, óleo sobre lienzo, 58 cm. diám., detalle: 43.7 x 30.3 cm. Sala Capitular de la Basílica Catedral de Lima.

CONCLUSIONES

A partir del uso holístico de las metodologías de la historia del arte hemos podido identificar y examinar en los capítulos II y III la biografía documentada de Manuel Paz, los motivos historiográficos que impulsaron el encargo de su obra *El bautismo de Cristo* (1749) y su funcionalidad en el aparato ritual del templo de San Lázaro, los cuales nos han permitido hacer escrutinio en los siguientes capítulos de su expresión formal y planteamiento iconográfico, cuyos resultados exponemos en las siguientes conclusiones:

1. La identidad del contrademandante, Don Manuel Paz es la misma que la de Manuel de Paz, el pintor y autor del lienzo *El bautismo de Cristo* (1749).
2. Su condición étnica y de orfandad queda demostrada en su acta de matrimonio como "español", nacido en Lima, hijo de Thomasa Montejo y de "Padre no conocido".
3. El acta bautismal de un niño de cuatro meses, huérfano de padre y de madre llamada Thomasa, registrado en la viceparroquia de San Lázaro en 9 de junio de 1732, corresponde hipotéticamente a la del pintor Manuel Paz, de acuerdo a la edad de 18 años que consigna en su lienzo *El bautismo de Cristo*, elaborado en 1749.
4. La firma *Manuel de Paz* en el lienzo *El bautismo de Cristo* (1749), y *Manuel Paz* en el citado expediente judicial (1782), constituyen su propia autodefinición pública a partir de su nombre compuesto y no de una vertiente genealógica paterna ni materna.
5. El lugar de vivienda del pintor en la Casa de Vicuña en 1782, más los mecanismos fraudulentos de cobranza de la limosna de los que es víctima tras la muerte de Mónica Marín, su suegra, el arrendamiento de una tienda pública en este mismo año en la esquina de Núñez, la asistencia de un colaborador en su taller, así como de una clientela

activa, todo indica que además de haber heredado bienes y deudas, Manuel Paz gozaba de una próspera solvencia económica gracias a su actividad central como pintor.

6. Gracias al testimonio del testigo Andrés Sañudo se comprueba que Manuel Paz además de pintor, antes de 1782 y *repetidas veces*, es cobrador de cofradías.

7. La opinión crítica que el pintor vierte sobre la *tiranía* por el cobro adelantado que efectúan los escribanos públicos tras su victoriosa demanda en contra de Ozinaga, permite identificar el rol de autoridad moral y de denunciante que asume en la defensa de sus posesiones personales, criterio moral también vertido en la iconografía moralizante de *El bautismo de Cristo* (1749).

8. La eficaz trayectoria de Paz en la pintura de Lima durante la década de 1780, le permite ser parte del proyecto de lienzos hagiográficos de San Pedro Nolasco de Lima en el convento de La Merced, al igual que su autoridad como perito para tasar lienzos de procedencia regional.

9. Según nuestro universo 46 pinturas provenientes de Europa y América que representan el *bautismo*, la mayor parte de las encargadas en nuestro continente son exhibidas en un baptisterio, son elaboradas al óleo y poseen un formato mayor a 2 metros en uno de sus lados.

10. La dimensión del formato apaisado del lienzo *El bautismo de Cristo* (268 x 431 cm.) establece un lazo de dependencia con la arquitectura de la iglesia parroquial de San Lázaro.

11. De acuerdo a los únicos registros de bienes disponibles de la parroquia de San Lázaro y del Archivo Arzobispal de Lima, *El bautismo de Cristo* (1749) demuestra haber formado parte de su patrimonio desde el siglo XIX, evidencia documental que indica con alto grado de probabilidad su procedencia original y lugar de resguardo en dicho templo.

12. De acuerdo a la trayectoria histórica del hospital y templo de San Lázaro, aunque se fundan como una sola institución (1567), el aumento de la feligresía y de las limosnas permite el rápido crecimiento del templo como lugar de cónclave social y de culto de sus cofradías, ello se expresa en su desarrollo arquitectónico, primero sin torre-campanario y luego provisto de él, cuya base se emplea de baptisterio.

13. El ascenso institucional de viceparroquia (1604) a parroquia (1743) de San Lázaro, así como su cercano y favorable lazo con el arzobispado de Lima en 1743, al igual que su papel crítico en el desmantelamiento de la sublevación que planearon los indios olleros de Huarochirí de 1750 contra el virrey Manso de Velasco, son las principales razones políticas y eclesiásticas por las cuales se reconstruye prioritariamente el templo de San Lázaro entre todos los demás de Lima tras el cataclismo de 1746.

14. La obra *El bautismo de Cristo* (1749) se encarga para el baptisterio del remodelado templo de San Lázaro, el mismo cuya altura la definen sus tres naves, según sugerencia del cosmógrafo mayor Louis Godin. Financiadas por la acaudalada feligresía del barrio y parroquia de San Lázaro, el encargo del lienzo adquiere un significado inaugural para la renovada parroquia, factor que define el compromiso de sus caracteres plásticos y simbólicos.

15. Junto al *Sermón* del jesuita Juan Bautista Sánchez (1758), discurso que intenta resolver la discordia entre el templo y el hospital de San Lázaro a través de la doctrina "MANSIONEM APUD eum faciemus" [Haremos morada en él], el revisionismo histórico del *Discurso* (1761) del jurista Pedro José Bravo de Lagunas, ambos documentos ponen en evidencia que *El bautismo de Cristo* (1749) se encarga dentro de un periodo institucional demarcado por los intereses administrativos en disputa entre el templo y el hospital.

16. El diseño arquitectónico de los baptisterios y torres-campanario virreinales, entre ellos del templo de San Lázaro, más la evidencia de fuentes primarias tales como pinturas, planos e inventarios que demuestran que el baptisterio de dicho templo estuvo situado en la base de su torre-campanario, permiten periodizar por lo menos cinco reconstrucciones: una entre 1716 y 1746, seguida de la de 1757-1761 en que se

reconstruye el templo, otra en 1809, una nueva en 1898 tras su destrucción por el ejército chileno, y la última posterior al terremoto de 1940, vigente hasta la actualidad. Esta última comprueba que los diseños de la torre-campanario y baptisterio han sido sustancialmente alterados hasta divorciarse de la planta original del templo, por lo que su capacidad espacial original de 23.4 metros cuadrados que albergaba al lienzo de Manuel Paz, fue reducida en favor de robustecer sus soportes, lo que determinó el traslado de *El bautismo de Cristo* (1749) a la entrada de la capilla del Sagrado Corazón de Jesús, en el interior del mismo templo.

17. *El bautismo de Cristo* (1749) se encarga para configurar el nuevo escenario visual de su remodelado baptisterio e impartir a través de él el sacramento bautismal. Éste, de acuerdo a las dimensiones del lienzo y a la altura máxima de los muros del baptisterio (5.42 m.) determina la sincronía simbólica entre su representación visual (pictórica) y el rito sacramental (*de facto*), el cual según el inventario de bienes parroquiales, poseyó una parafernalia específica para este último fin.

18. Las representaciones visuales del templo de San Lázaro (ca. 1716, 1748) evidencian que su baptisterio poseyó una ventana situada en su muro testero, orientada al este por donde ingresaba la luz matinal, el mismo sobre el que posiblemente fue instalado *El bautismo de Cristo* (1749) según el intrínseco papel ritual y simbólico que cumple la luz en la imagen.

19. Las dimensiones, ubicación y configuración espacial del baptisterio de San Lázaro determinan los condicionantes plásticos del lienzo *El bautismo de Cristo* (1749). Su dependencia con la arquitectura determina a su vez sus principios estructurales y compositivos.

20. De las 46 imágenes examinadas del *bautismo* en Europa y América, 36 permitieron determinar que su *esquema significativa* se puede clasificar diacrónicamente en: *esquema gótico* (s. XIV-XV), *esquema italiano* (o de compás) (s. XV-XVII) y *esquema americano* (o *híbrido*) (s. XVII-XVIII), este último resultante de los dos anteriores, donde predomina la simetría axial por sobre el movimiento de las figuras, el mismo al que se adscribe la propuesta compositiva de la obra de Manuel Paz.

21. Los *esquemas híbridos* en los *bautismos* del Cusco demuestran que durante el siglo XVII y XVIII poseen dos modos interpretativos, uno inventivo de color y de ornato, y otro inventivo estructural. Este último toma e interpreta referentes visuales europeos para proponer composiciones innovadoras y autónomas que pueden incluir convencionalismos y no convencionalismos simbólicos bajo una dinámica vinculante entre el *centro* y la *periferia* de la imagen, tal es el caso de los *bautismos* de Diego Quispe Tito (1663) y del maestro anónimo de Juli (s. XVIII), fenómeno que también se advierte en el *bautismo* de Manuel Paz (1749).

22. A su vez que el esquema híbrido de *El bautismo de Cristo* (1749) responde a un fenómeno de representación local (Cusco y Lima) debido posiblemente a su dependencia con la arquitectura de baptisterios, su visibilidad y compromiso plástico con la estrecha arquitectura del de San Lázaro son condicionantes compositivos para una rigurosa simetría, los cuales son resueltos por el pintor a través de una estructura de cuatro ejes verticales que relativizan las relaciones ortogonales de la imagen con la arquitectura, orientan visualmente la escena en un sentido ascendente y hacia el lado izquierdo de la imagen.

23. El grupo de ejes verticales que componen la banda central de aproximadamente 66 cm. y de moderada excentricidad, sirve como referente para las dimensiones de los márgenes laterales que sirven de intersticio entre los muros del baptisterio y el *centro* iconográfico del lienzo para contrarrestar la estrechez de su muro testero.

24. Los márgenes laterales y la disposición arquitectónica del baptisterio de San Lázaro centralizan la visibilidad de la escena bautismal. Tales márgenes generan áreas periféricas sobre las cuales el pintor ha representado figuras no convencionales al *esquema significante híbrido* y al tema bíblico. La relación de interdependencia entre el *centro* canónico y la *periferia* no canónica de la misma imagen delatan que la novedad interpretativa de la obra del pintor subyace en la relación de significados entre ambos tipos.

25 La interpretación compositiva e iconográfica que hace Manuel Paz del *bautismo* delata su necesidad de crear un proyecto autónomo a sus referentes visuales europeos de acuerdo al mecanismo de *novedad* ampliamente difundido en el reinado francés de siglo XVII gracias a la obra escrita y pictórica de Nicolás Poussin (1594-1665), difundido en el medio hispano y en Lima como principio de *invenio* durante el siglo XVIII a través de los dos tomos del *Museo Pictórico* de Antonio Palomino (1715, 1724).

26. El principio de *invenio* o *invento* en el siglo XVIII, definido por Palomino (1715, 1724) como el acto de sacar a la luz lo oculto o escondido sobre una materia dada, se consolida en la pintura limeña en la primera mitad de siglo según comprueban las variantes compositivas e iconográficas que Manuel Paz hace de los grabados *La Alegoría de la vida y la muerte* (s/f) de Rafael Sadeler (1570-1632) para los rostros de dos de los querubines de su *bautismo*, y de *Venus*, perteneciente al conjunto de los *Planetas* (1589) de Crispijn van de Passe para la figura de Cupido mujer o *amor carnalis*, asimismo de la posible lectura que hace de la obra escultórica del mismo tema perteneciente a Gregorio Fernández (1624-1628). El principio de *invenio* en la obra de Paz, corrobora asimismo la tendencia ecléctica limeña de las décadas de 1700 a 1750.

27. El mecanismo *inventivo* empleado por Paz reelabora sus referentes visuales, pero no les desprende de su simbolismo original, por ello el sentido de *vanitas* de *La Alegoría de la vida y la muerte* (s/f) se articula coherentemente al sentido apocalíptico y regenerativo de *El bautismo de Cristo* (1749), al igual que la figura de Cupido *mujer* o *amor carnalis* extraída de la estampa de *Venus* (1589), con la cual representa en forma de *vanitas* su condición pecaminosa de *adolescente*.

28. El significado de *vanitas* de Cupido y de la cartela acorazonada es una propuesta simbólica *inventiva* que deriva de los siguientes referentes de la cultura visual virreinal:

1. Los emblemas del corazón, difundidos por la orden de la Compañía a través de los grabados de Anton Wierix II en la serie *Cor Iesu amanti sacrum* (Ca. 1600) y de Boecio Bolswert en el *Pia Desideria* (1624), empleados en Lima según prueban las *Mercedes* de Rosa de Santa María (1616), un conjunto de emblemas que representa el libre albedrío y los estados místicos del espíritu del hombre, así como algunos lienzos cusqueños de siglo XVIII basados en diversas estampadas referidas al tema amorio, y

29. La figura prestada de Cupido, que a su vez protagonista de los citados emblemas del corazón, se reelabora sin abandonar su inseparable sentido de profanidad sensual.

30. El esquema dialéctico de la triada mística de Cristo (o Superior), el Pobre (o Inferior) y el Rico (o Igual) que el jesuita Juan Bautista Sánchez propone en su *Sermón* (1758), guarda coherente relación con el discurso visual de *El bautismo de Cristo* (1749) a través de la jerarquía: Padre Eterno, Bautista y Cupido, figuras que Manuel Paz subraya con intenso rojo para identificar en ellas connotaciones simbólicas de martirio. Esta última, del Rico (o el Igual) representa a su vez el patronazgo y la caridad ofrecidos por la élite social encargada de reestablecer los derruidos templo y hospital de San Lázaro.

31. Las variaciones o símbolos *periféricos* en la obra de Manuel Paz permiten reconocer su modo *inventivo* con el cual articula un mensaje de connotaciones simbólicas personales y colectivas.

32. La firma con la edad de 18 años de Manuel Paz en la cartela del *bautismo*, al ser contrastada con los documentos de su bautismo en la parroquia de San Lázaro en 1732 y su matrimonio en 21 de febrero de 1749, no dejan duda sobre el carácter votivo personal que deposita en este lienzo, probablemente el primero más importante de su trayectoria y en el cual deposita, según lo demostrado a nivel compositivo e iconográfico, una propuesta *inventiva* respecto a sus referentes visuales

33. La *domus* en *El bautismo de Cristo* (1749) al igual que Cupido y la cartela acorazonada, constituye una variante iconográfica del tema bautismal que reitera la relación discursiva entre este lienzo y la figura dialéctica de la *morada* que plantea Juan Bautista Sánchez en su *Sermón* (1758) en su intento de conciliar las diferencias administrativas entre el hospital y templo de San Lázaro. El emblema de la *morada* junto a la figura del puente asimismo alude a los distintivos arquitectónicos del barrio de San Lázaro, los cuales permiten al observador establecer una didáctica relación simbólica y asociativa. Este tipo de solución al que denominamos *invento localista*, a la vez que es un aporte a la identidad estética local de la pintura limeña, es un fenómeno

que puede apreciarse en algunas pinturas cusqueñas y limeñas de fines de siglo XVII, y con pleno desarrollo a lo largo del XVIII y en los años tardo virreinales.

34. La propuesta iconográfica *central y periférica* de *El bautismo de Cristo* (1749) manifiesta su abierta compatibilidad con el esquema del pensamiento moral probabilista, a saber: 1. En la lectura apocalíptica del tema bautismal de acuerdo a una rigurosa revisión de los evangelios, y especialmente del de Juan; y 2. En representar la *morada* de Lázaro en Betania y el *punte* que cruza el Jordán como dos figuras probables dentro de la escenografía bíblica del bautismo de Cristo, a su vez emblemas que alegorizan el esquema urbano del barrio de San Lázaro y de su hospital y templo. Asimismo, el *Sermón* (1758) como texto representativo del pensamiento probabilista peruano, al establecer una coherente compatibilidad discursiva entre la triada teológica del Superior, el Inferior y el Igual, con la representación visual del Padre Eterno, el Bautista y la Cupido en el *bautismo*, todo parece indicar que Manuel Paz sostuvo una aparente asesoría teológica con el jesuita Juan Bautista Sánchez.

35. El *esquema significante híbrido* y las diversas formas de perspectiva óptica halladas en *El bautismo de Cristo* (1749), demuestran que el pintor emplea las leyes geométricas como un recurso compositivo al servicio de la narrativa didáctica y bidimensional de la imagen. Aunque emplea recursos de volumen y de luz para otorgarle veracidad, comparada con sus obras tardías de La Merced, demuestra el uso de la perspectiva como herramienta narrativa y aclarativa de los eventos y locaciones que necesita representar en una sola imagen, por lo que a partir de su uso y apariencia facetada la hemos identificado como *facetismo* compositivo.

36. A partir de nuestro examen formal a la serie hagiográfica de La Merced, y de nuestra lectura hermenéutica a los testimonios documentales que deja el pintor Julián Jayo en los óleos que componen este conjunto, podemos reconocer que la participación inicial de Manuel Paz es prontamente detenida y reemplazada por otros maestros pintores como José Joaquín Bermejo (1786), Juan de Mata Coronado (1786) y el propio Jayo (1786-1792).

37. La presencia de aves en *El bautismo de Cristo* (1749) es una muestra del influjo de la pintura cusqueña en la pintura de Paz y una manifestación del estilo ecléctico limeño de primera mitad de siglo XVIII, reiterada en sus obras tardías de La Merced (1786).

38. Sobre la base del análisis de testimonios o calas aplicadas al lienzo n.º 11, *El rapto de San Pedro Nolasco por la Santísima Trinidad*, se puede afirmar que la obra de Paz es reemplazada por la de Julián Jayo dentro de un probado fenómeno estético de *sustitución modernizadora* que se practica a lo largo de la pintura virreinal hasta sus años epilogales. Este consiste en conservar simbólicamente una obra hecha al óleo para pintar sobre ella una imagen nueva que satisfaga el gusto moderno del comitente y del pintor.

39. El fenómeno de *sustitución modernizadora* que Jayo lleva a cabo en las obras que Paz elabora para La Merced, tiene como base el reemplazo de los antiguos valores estéticos de la pintura ecléctica limeña, fuertemente influida por las perspectivas múltiples o *facetismo* compositivo y la presencia de las arquetípicas aves de la pintura cusqueña, por el tenebrismo de la pintura sevillana y por las composiciones del grabado flamenco. No obstante, aunque el eclecticismo y el clasicismo entran en competencia en el transcurso de la segunda mitad de siglo XVIII, ambas comparten el mismo principio de *invenio*, al igual que su búsqueda por forjar una autenticidad local cada vez más distanciada de sus referentes visuales europeos.

40. La secuencia de eventos históricos antes y después de la expulsión jesuita (1767) permite identificar que el declive del probabilismo en favor del regalismo; uno representante de la heterogeneidad y el otro de la homogeneidad del pensamiento moral en relación a las leyes del rey, puede tener como correlato en la pintura dieciochesca de Lima el reemplazo del *facetismo* por el *mimetismo* que alienta el gusto clasicista criollo, la una caracterizada por sus múltiples perspectivas, y la otra por la predominancia de una sola, efectista, geométrica y dominante.

41. El aspecto original de los colores de *El bautismo de Cristo* (1749) conservados bajo su antiguo marco, expuestos tras su restauración, registrados mediante estudio fotográfico e identificados mediante simulación digital, demuestra que el lienzo ha

atravesado una aguda alteración cromática general debido a la degradación espontánea de los pigmentos, el cual ha provocado su tendencia hacia matices de amarillo.

42. Mediante el examen formal cualitativo y cuantitativo aplicado a los colores del lienzo, se ha podido identificar que la paleta de cálidos empleada por Manuel Paz en *El bautismo de Cristo* (1749) se debe a su dominio particular de análogos anaranjados y rojos, es decir, de su preferencia por usar pigmentos como el minio y el carmín; el primero empleado de forma versátil para múltiples materias como tierra, carnaciones, telas, cabellos, alas, cielo, arquitectura, entre otros; y el segundo empleado especialmente para las telas rojas del Padre Eterno, el Bautista y *la* Cupido, además para carnaciones, elementos ornamentales y el fondo atmosférico. Se destaca el uso del albayalde y de pigmentos calcinados, los cuales se emplean en menor cantidad, pero resultan fundamentales para articular el lenguaje de iluminaciones y claroscuros que emplea el pintor.

43. La diferencia entre los pigmentos que Manuel Paz emplea en *El bautismo de Cristo* (1749) y en los lienzos de La Merced (1786) demuestra que si bien en estos últimos las sobreluminancias impuestas por el gusto clasicista obligan al pintor a generar un mayor balance entre cálidos y fríos, su preferencia por las analogías del minio y del carmín desde su primera obra delatan la constancia de un rasgo estilístico individual, el cual al ser comparado con la paleta versátil y equilibrada de Jayo se demuestra que el lenguaje cromático de Paz, pese a su logrado equilibrio en *El niño Nolasco sale a enfrentar a los herejes albigenses* (1786), es un factor que le distancia de los nuevos ideales estéticos clasicistas.

44. Las características del trazo de Manuel Paz en *El bautismo de Cristo* (1749) y en las obras de La Merced (1786) demuestran que en ambos casos su pincelada se orienta expresivamente a los contornos de las figuras y se alimenta de un particular movimiento circular, robusto y ágil, un distintivo estilístico que se distancia relativamente del binomio *dibujista* y *manchista* que caracteriza a la pintura limeña de segunda mitad de siglo XVIII, el mismo que establece una especial filiación y continuidad estilística con las obras del pintor afroperuano Pablo Roxas (1783-ca. 1841).

BIBLIOGRAFÍA

Archivos consultados

Fondo Histórico de la Parroquia de San Lázaro (FHPL)
Archivo General de la Nación (AGN).
Archivo Arzobispal de Lima (AAL).
Biblioteca Nacional del Perú (BNP).
Fondo Reservado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos ((FR-UNMSM).

Fuentes primarias

Alvarado, Narciso E. (1878). *Inventario de la Iglesia parroquial del Señor San Lázaro*. Lima: Fondo Histórico de la Parroquia de San Lázaro.

Anónimo (¿1773?). *Antorcha luminosa y esclarecimiento demostrativo contra las preocupaciones, escrúpulos y alagosos engaños que pueden haber engendrado en los incautos un opusculo titulado Ydea sucinta del Probabilismo*. (Manuscrito en tinta y encuadernado con otros de su tipo). Documentos varios (n.º 6178, fols. 268-304). Fondo Reservado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Bernardo, Santo (1791). *Sermones de San Bernardo Abad de Claraval, de todo el año, de tiempo, y de santos*, t. 1. Burgos: Joseph de Navas.

Bernuy Catalá (1758). *Las siete partidas del sabio rey D. Alfonso el Nono, copiadas de la edición de Salamanca del año de 1555, que publicó el señor Gregorio López, Partida VI*. Valencia: Por Joseph Thomás Lucas, en la Plaza de las Comedias.

Blanc, Charles (1867). *Grammaire des Arts du Dessin. Architecture, Sculpture, Peinture*. París: Jules Renouard.

Bonet, Joaquín (1808). *Libro becerro del Santísimo Sacramento de la Parroquia de San Lázaro*. Lima: Fondo Histórico de la Parroquia de San Lázaro.

Bouchardat, Apollinaire (1848). *Tratado completo de química con sus principales aplicaciones á las artes y á la industria*. Madrid: Imprenta y librería de D. Ignacio Boix.

- Bravo de Lagunas y Castilla, Pedro Joseph (1761a). *Discurso histórico-juridico del origen, fundacion, reedificacion, Derechos, y Exenciones del Hospital de San Lazaro de Lima*. Lima: Oficina de los Huerfanos.
- Bravo de Lagunas, Pedro Joseph (1761b). *Voto consultivo, que ofrece al Excelentissimo Señor Don Joseph Antonio Manso de Velasco, Conde de Superunda, Cavallero del Orden de Santiago, Gentil Hombre de la Camara de Su Magestad, Teniente General de sus Reales Exercitos, Virrey, Governador, y Capitan General de los Reynos del Perú*. Lima: Oficina de los Huerphanos.
- Campusano Sotomayor, Balthasar (1646). *Planeta Catholico sobre el psalmo 18 a la Magestad de D. Filipe IIII*. Madrid: Diego Díez de la Carrera.
- Cobarruvias, Sebastian (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sanchez, impressor del Rey.
- Denis, Maurice [Pierre Louis] (23 de agosto de 1890). Notes d.'art. Definition du néo-traditionnisme. *Art et critique*, (65), pp. 540-542.
- Frezier, Amadée (1717). *Relation du voyage de la Mer du Sud aux cotes. Du Chili, du Perou, et du Bresil. Fait pendant les années 1712, 1713 y 1714*, t. II. Ámsterdam: Pierre Humbert.
- Fuentes, M. Atanasio (1858). *Estadística general de Lima*. Lima: Tip. Nacional de M. N. Corpancho.
- Gazeta de Lima* (1750). N.º 9, diciembre de 1749-enero de 1750. Lima: Calle de Palacio.
- Gazeta de Lima* (1758). N.º 2, marzo-abril. Lima: Calle de Palacio.
- Hugone, Hermanno (1624). *Pia desideria emblematis illustrata*. Amberes: Boetius a Bolswert & Henrici Aertssenii.
- Llano y Zapata, José Eusebio (1904) [1757]. *Memorias Histórico-Físicas-Apológicas de la América Meridional*. Lima: Imprenta y librería de San Pedro.
- Llanos y Zapata, José Eusebio de (1748). *Cartas, o diario...a su mas venerado amigo, y Docto Correspondiente el doctor don Ignacio Chirivoga y Daza, canonigo de la Santa Iglesia de Quito...de todo lo acaecido en esta Capital de el Perú, desde el Viernes 28. de Octubre de 1746...hasta 16. de Febrero de 1747...* Madrid: Imprenta de Juan de Zuñiga.
- Loyola, Juan de (1831). *Tesoro escondido en el Sacratissimo Corazón de Jesús, descubierto á nuestra España en la breve noticia de su dilcísimo culto. Propagada ya en varias provincias del orbe Cristiano*. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro.

- Maigretio, Georgio (1624). *Iconographia magni patris Aurelli Augustini : Hipponensis episcopi, et ecclesiae doctoris excellentissimi*. Amberes: Schelte a Bolswert.
- Manso de Velasco, Joseph (1761). *Relacion. Que escribe el Conde de Superuna Virrey de el Perú de los principales sucesos de su Gobierno: de R^l. orden de S. M. comunicada por el Exmo. S^{or}. Marques de la Ensenada, su Secretario de el Despacho vniversal, con fecha de 23, de Agosto de 1751; y compreénde los años desde 9 de Julio de 1745 hasta fin de el mismo mes de 1756*. Manuscrito. Biblioteca Nacional de España, Madrid, 332 ff.
- Minucius Félix, Marcus (1603). *Octavius et Cypriani De Idolorum Vanitate*. Hamburgo: Ex Bibliopolo Frobeniano
- Mollinedo, Nicolás de (1768). *Cédula sobre la extinción de las Cathedras de la escuela llamada jesuítica*. (Hoja impresa). Fondo antiguo, Coronel Zegarra (n.º 1000062577, s/p). Biblioteca Nacional del Perú.
- Munaiz y Millana, Roberto (1834). *Manual de curiosidades artísticas y entretenimientos útiles*, primera parte. Madrid: Imprenta de Don Eusebio Aguado.
- Navarro, Joseph (1760). *Vida y milagros del príncipe de los anacoretas, y padre de los cenobiarcas, nuestro padre S. Antonio Abad, el Magno*. Barcelona: Imprenta de María Angela Martí.
- Pacheco, Francisco (1649). *Arte de la pintura, su antigüedad, y grandezas*. Sevilla: Simon Faxardo, impressor de libros.
- Palma, Ricardo (1896). *Tradiciones Peruanas (ropa vieja)*. Barcelona: Montaner y Simón, editores.
- Palomino de Castro, Antonio (1715). *El museo pictórico y escala óptica. Tomo I. Theorica de la pintura*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, Impressor del Reyno.
- Palomino de Castro, Antonio (1724). *El museo pictórico y escala óptica. Tomo II. Practica de la pintura*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, Impressor del Reyno.
- Parada y Pinzón, Vicente (1808). *Cuenta y razón de la entrada, destino y existencia de las limosnas recogidas y ofrecidas a Maria Santisima baxo la advocación de la Virgen del Rosario de Chiquinquira que actualmente se venera en la iglesia de Santa María Magdalena de religiosos dominicos de esta ciudad de Lima*. Lima: Imprenta de la Real Casa de Niños Expósitos.
- Pedro Mexía (1673) [1540]. *Silva Devaria Leccion*. Madrid: Matheo de Espinosa y Arteaga.

- Peralta Barnuevo, Pedro de (1728). *Funebre pompa, demonstracion doliente, magnificencia triste, que en las alta exquias, y tumulo erigido en la Santa Iglesia Metropolitana de la ciudad de Lima capital del Perú al serenissimo señor el señor Francisco Farnese, duque de Parma, y de Placencia*. Lima: Imprenta de la Calle de Palacio.
- Real Academia Española (1734). *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases ó modos de hablar, los proverbios ó refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española.
- Recuperando el patrimonio cultural. Puesta en valor de la Sacristía del Convento San Agustín y restauración del lienzo frontal. (mayo a junio de 2014). *Proyecta*, (27), 52-55.
- Renacimiento en San Lázaro (11 de junio de 2015). *Caretas*, (2389), 40-41.
- Ruiz Cano, Antonio (1755). *Júbilos de Lima en la dedicacion de su Santa Iglesia Cathedral*. Lima: Calle de Palacio.
- Salas, Pedro de (1638). *Affectos divinos con emblemas sagradas*. Valladolid: Gregorio de Bedoya.
- Sánchez, Juan (1758). *Sermon que en la misa de Acción de Gracias por la Reedificacion, ó nueva Construcccion total del Hospital de San Lazaro de la Ciudad de Lima*. Lima: Imprenta Nueva.
- Sartolo, Bernardo (1684). *Vida admirable y muerte prodigiosa de Nicolas de Ayllon, y con renombre mas glorioso Nicolas de Dios, natural de Chiclayo en las Indias del Perú*. Madrid: Por Juan García Infançon.
- Skinner, Joseph (1805). *The present state of Peru*. Londres: Richard Phillips.
- Sofronio (10 a 13 de mayo de 1792). Carta sobre la pintura. En *Mercurio Peruano*, (141, 142), (fols. fol. 22-29). Lima: Imprenta Real de los Niños Huérfanos,
- Ulloa, Antonio y Jorge Juan (1749). *Relación histórica del viage a la América Meridional*, t. III. Madrid: Antonio Marín.
- Valdivieso Torrejo, Miguel de Sainz (1748). *Parentacion real. Luctuosa pompa. Sumptuoso cenotaphio, que al Augusto Nombre, y Real Memoria del Serenissimo Señor Don Phelipe V*. Lima: s/n.

Fuentes secundarias

- Alcalá, Luisa Elena y Jonathan Brown (2014). La pintura en los virreinos americanos: Planteamientos teóricos y coordenadas históricas. En Alcalá, Luisa Elena (ed.). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: El Viso (pp. 15-68).
- Álvarez Brun, Félix (1963). José Eusebio de Llano y Zapata. *Nueva Corónica*, (1): 33-101.
- Angulo, Domingo (1917). Notas y monografías para la historia del Barrio de San Lázaro de la ciudad de Lima. En: *Revista Histórica*, 5(3), (pp. 272-274). Lima: Imprenta Nacional de Balderrama y Cia.
- Angulo, Domingo (enero, 1938). La portada de la iglesia de San Agustín. *El Arquitecto Peruano*, (6).
- Arnheim, Rudolf (1997). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma.
- Aronson, Julie y Marjorie E. Wieseman (2006). *Perfect Likeness. European and American Portrait Miniatures from the Cincinnati Art Museum*. New Haven: Yale university Press.
- Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé (1965). *Historia de la villa imperial de Potosí*, t. III. Rhode Island: Brown University Press.
- Báez Rivera, Emilio (2012). *Las palabras del silencio de Santa Rosa de Lima o la poesía visual del inefable*. Madrid: Biblioteca Indiana.
- Barr, Alfred H. (1935). *Vincent van Gogh. With an introduction and notes selected from the letters of the artist, edited by Alfred H. Barr, Jr.* Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Barriga, Víctor M. (1944). *El Templo de la Merced de Lima*. Arequipa: La Colmena.
- Barriga Tello, Martha (2014). *Luces en el arte del siglo XVIII*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Bernales Ballesteros, Jorge (1985). Una exposición para Lima. En *El siglo de oro de la pintura sevillana* (pp. 27-35). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Bernales Ballesteros, Jorge (1987). *Historia del arte hispanoamericano 2: siglos XVI a XVIII*. Madrid: Alhambra.
- Bernales Ballesteros, Jorge (1989). "La pintura en Lima durante el Virreinato". En: *Pintura en el Virreinato del Perú* (pp. 31-108). Lima: Banco de Crédito del Perú,

- Borges A. de Souza, Marina y Luisa Vetter Parodi (2016). Artesanos huérfanos y desamparados: Perú siglos XVI y XVII. *Diálogo Andino. Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, (49), 137-142. doi: <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812016000100016>
- Bouleau, Charles (2006) [1963]. *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Madrid, Ediciones Akal.
- Buntinx, Gustavo y Luis Eduardo Wuffarden (1991). Incas y reyes españoles en la pintura colonial peruana: La estela de Garcilaso. *Márgenes. Encuentro y debate*, (8): 151-210.
- Buntinx, Gustavo y Luis E. Wuffarden (2005). Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. Historia de un legado. En *Catálogo de la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino* (pp. 15-38). Lima: Edilibros,
- Carrasco Ligarda, Rosa (2016). *Santa Rosa de Lima. Escritos de la santa limeña*. Lima: Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima.
- Coloma, César (2002). "Pintores, escultores y artífices del Perú a mediados del siglo XIX". En: *Sobre el Perú. Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo* (pp. 435-454). Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cornejo Bouroncle, Jorge (1960). *Derroteros de arte cusqueño. Datos para una historia del arte en el Perú*. Cuzco: Editorial Garcilaso.
- Crespo Rodríguez, María Dolores (2006). *Arquitectura doméstica de la Ciudad de los Reyes (1535-1750)*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- De la Flor, Fernando (2015). En las fronteras del "planeta católico". Representaciones barrocas del estado de guerra permanente en la totalidad imperial hispana. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 37(106): 9-51.
- Derentowicz-Zakrzewska, Anna (2012). Análisis crítico de los vestigios de los antiguos trabajos de conservación realizados en las pinturas de Diego Quispe Tito. *Estudios Latinoamericanos. Revista de la Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos*, 32: 121-130.
- Eguiguren, Luis Antonio (1945). *Las Calles de Lima : miscelánea, propietarios y vecinos, los dueños de carruajes y calesas (siglo XVIII), costumbres antiguas, las provincias y departamentos a través de sus nombres y calles en la capital, el fundador de la imprenta en el Perú*. Lima: s.n.
- Elliott, John H. (2009). *Imperios del mundo atlántico. España y Gran Bretaña en América, 1492-1830*. México D.F.: Taurus-Grupo Santillana.
- Esquivel y Navia, Diego (1980). *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese y Banco Wiese.

- Esquivel Ortiz, Omar (2015). *Un retrato de Bolívar. Estudio introductorio a la obra de Pablo Roxas*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Estabridis, Ricardo (1983). "Influencia italiana en la Pintura Virreinal". En: *Pintura en el Virreinato del Perú* (pp. 109-164). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Estabridis, Ricardo (2001). "Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII". *Barroco Iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*, vol. 1, (pp. 345-364). Sevilla: Editorial Giralda.
- Estabridis, Ricardo (2002). *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Estabridis, Ricardo (2004). "Cristóbal de Aguilar Casaverde, retratista limeño del siglo XVIII". *Illapa mana tukukuq* (1): 29-40.
- Estabridis, Ricardo (2010). Arte y vida mística: el Alma y el Amor Divino en la pintura virreinal. *Revista del Museo Nacional*, 50: 129-155.
- Estabridis, Ricardo (2013). Obras firmadas de Cristóbal Lozano para los jesuitas. *Illapa mana tukukuq*, (10): 37-47.
- Estenssoro Fuchs, Juan Carlos (2003). *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo. 1532-1750*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Foster, Hal (1988). *Vision and visuality. Discussion in Contemporary Culture*. Seattle: Bay Press.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal.
- Gento, Benjamín (1945). *San Francisco de Lima: estudio histórico y artístico de la Iglesia y convento de San Francisco de Lima*. Lima: Imprenta Torres Aguirre.
- Gisbert, Teresa (1979). Los incas en la pintura virreinal del siglo XVIII. *América indígena*, 38(4): 749-772.
- Gisbert, Teresa (1980). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Fundación BHN y Gisbert y Cia.
- Gisbert, Teresa (1999). *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural editores, Universidad Nuestra Señora de La Paz.

- Gómez, María Elena (1953). *Gregorio Fernández. Artes y artistas*, volumen 3 de *Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Valladolid*. Valladolid: Instituto Diego Velázquez.
- González de la Rosa, Manuel (1908). La vida en Lima en 1711 ó historia de un robo sacrílego. *Revista Histórica*, (3): 62-79.
- Grzeškowiak, Radosław y Paul Hulsenboom (2015). Emblems from the Heart: The Reception of the Cor Iesu Amanti Sacrum. Engravings Series in Polish and Netherlandish 17th-Century Manuscripts. *Werkwinkel*, 10(2): 131-154.
- Groupe μ (1993). *Tratado del signo visual para una retórica de la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Guido, Ángel (1938). El estilo mestizo o criollo en el arte de la Colonia. En *Actas del II Congreso Internacional de Historia de América*, vol. III (pp. 581-591). Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.
- Harth-Terré, Emilio y Alberto Márquez Abanto (1963). Las Bellas Artes en el Virreinato. Pinturas y pintores en Lima virreinal. *Revista del Archivo Nacional del Perú*, 27(1,2) (pp. 104-218). Lima: Librería e imprenta Gil.
- Hidalgo, David (2017). El robo de la Virgen de Guadalupe: la pintura del Cuzco que reapareció en California. Recuperado en 20 de octubre de 2018 de <https://memoriarobada.ojo-publico.com/investigaciones/el-robo-de-la-virgen-de-guadalupe-la-pintura-del-cusco-que-reaparecio-en-california/>
- Holguera Cabrera, Antonio (2018). El coleccionismo de arte cuzqueño en Lima durante el siglo XVIII. *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 3(2): 81-120.
- Huamán Poma, Felipe (2015). *Nueva Crónica y Buen Gobierno. II. Galería ilustrada de Huaman Poma. Perú Antiguo y Perú Colonial*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Juárez, F. Javier (2008). *El Escultor Gregorio Fernández (1576-1636)*. Valladolid: Valladolid Cofrade.
- Kinthead, Duncan (1989). Vida de San Ignacio de Loyola por Valdés Leal. En *Pintura en el Virreinato del Perú* (pp. 283-301). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Kusunoki, Ricardo (2010). Mímesis, retórica y patria: notas acerca de las ideas sobre la pintura en la Lima ilustrada (1759-1800). *Revista del Museo Nacional*, 50: 129-155.
- Kusunoki, Ricardo (2015). Hacia un coleccionismo renovado. La donación de pintura virreinal Petrus y Verónica Fernandini. En *La colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes* (pp. 1-27). Lima: Museo de Arte de Lima.

- Kusunoki, Ricardo (2016). Esplendor y ocaso de los maestros cusqueños (1700-1850). En Wuffarden, Luis Eduardo y Ricardo Kusunoki (ed.). *Pintura Cusqueña* (pp. 39-58). Lima: Museo de Arte de Lima.
- Kusunoki, Ricardo y Luis Eduardo Wuffarden (eds.) (2016). *Arte colonial*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Lacan, Jacques (1989) [1964]. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lavarello, Gabriela (2009). *Artistas plásticos en el Perú: siglos XVI-XVII-XVIII-XIX-XX*. Lima: Pacasmayo.
- Macera, Pablo (1977). Lenguaje y modernismo Peruano del siglo XVIII. En: *Trabajos de Historia*, vol. 2 (pp. 79-137). Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Macera, Pablo (1980). *Arte y lucha social: Los murales de Ambaná (Bolivia)*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Macera, Pablo, Irma Franke y Arturo Jiménez (1997). *Trujillo del Perú : Baltazar Jaime Martínez Compañón : acuarelas, siglo XVIII*. Lima: Fundación del Banco Continental.
- Macera, Pablo (2009). *Trincheras y fronteras del arte popular peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Majluf, Natalia y Carolina Ossa (2012). La lógica pictórica de José Gil de Castro. En Majluf, Natalia (ed.). *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro* (pp. 69-95). Lima: Museo de Arte de Lima.
- Maquívar, María del Consuelo (1998). *La Santísima Trinidad en el arte novohispano: Un estudio iconográfico* (tesis doctoral). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Maquívar, María del Consuelo (2006). *De lo permitido a lo prohibido: iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México D. F.: Conaculta-Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Mariátegui, Ricardo (1956). *El Rímac. Barrio limeño de abajo del puente*. Lima: Talleres gráficos "Cecil".
- Mariazza, Jaime (2004). Aspectos relativos a las nociones de estilo y escuela en la pintura peruana del siglo XVIII. En García Saiz, María C y Juana Gutiérrez Haces. *Primer Seminario de pintura virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII* (pp. 173-190). México D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Mariazza Foy, Jaime (2011). Dos retratos firmados por el pintor José Gil de Castro. *Illapa mana tukukuq*, (8): 9-14.
- Mariazza Foy, Jaime (2012). Pintura y naturaleza. El paisaje en la pintura virreinal peruana. *Illapa mana tukukuq*, (9): 47-55.
- Martel, Víctor (2005). *La Filosofía Moral: El debate sobre el Probabilismo en el Perú (siglo XVII-XVIII)* (tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Mesa, José de y Teresa Gisbert (1962). *Historia de la Pintura Cusqueña*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
- Mesa, José de y Teresa Gisbert (1968). Determinantes del llamado estilo mestizo y sus alcances en América. Breve consideración del término. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* (10): 93-119.
- Mesa, José de y Teresa Gisbert (1974). *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: División de Extensión Universitaria, Instituto de Estudios Bolivianos, Universidad Mayor de San Andrés.
- Mesa, José de y Teresa Gisbert (1982). *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese y Banco Wiese.
- Moreno Cebrián, Alfredo y Núria Sala i Vila (2004). *El «premio» de ser virrey. Los intereses públicos y privados del gobierno virreinal en el Perú de Felipe V*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia.
- Morris, Charles (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- Mujica, Ramón (ed.) (2002). *El Barroco peruano*, vol. 1. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Mujica, Ramón (ed.) (2016). *El Señor de los Milagros: historia, devoción e identidad*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Nácar, Eloíno y Alberto Colunga (trad.) (1961). *Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Negro, Sandra (2015). Espacio y ritualidad en Lima en el siglo XVIII: Una fiesta religiosa barroca en la Alameda de los Descalzos. En Negro, Sandra y otros (comp.). *Reflexiones en torno al patrimonio cultural del Perú* (pp. 373-386). Lima: Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural, Universidad Ricardo Palma.
- Nieto, Armando (1983). Una descripción del Perú en el siglo XVIII. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, (12): 283-293.

- Ojeda, Almerindo (2009). El grabado como fuente del arte colonial: Estado de la cuestión. En Michaud, Cécile y José Torres Della Pina (eds.). *De Amberes al Cuzco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal* (pp. 15-21). Lima, Impulso.
- O'Phelan, Scarlett (enero, 2001). Una rebelión abortada. Lima 1750: La conspiración de los indios olleros de Huarochirí. *Varia historia*, (24): 7-32.
- Pächt, Otto (1993) [1977]. *Historia del arte y metodología*. Madrid: Alianza Forma.
- Panofsky, Erwin (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Panofsky, Erwin (1987) [1955]. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Panofsky, Erwin (2003) [1927]. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Fábula Tusquets editores.
- Paz Soldán Boza, Marino F. (2003). Panorama de la pintura virreinal peruana: escuela limeña'. En: Campos, Norma (ed.). *Memoria del I Encuentro Internacional "Barroco andino"* (pp. 230-244). La Paz: Artes Gráficas Sagitario.
- Peralta, Víctor y Charles Walker (2006). Viajeros naturalistas, científicos y dibujantes. De la ilustración al costumbrismo en las artes (siglos XVIII y XIX). En Mujica, Ramón (ed.). *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la República Peruana* (pp. 243-271). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Perniola, Mario (2014). *Sobre el pensar barroco*. Lima: Instituto Italiano de Cultura.
- Perissat, Karine (2000). Los incas representados (Lima - siglo XVIII): ¿Supervivencia o Renacimiento? *Revista de Indias*, 60(220): 623-649.
- Pevsner, Nikolaus (1982) [1940]. *Las Academias de Arte: Pasado y presente*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Plazaola, Juan (2003). *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Porras Barrenechea, Raúl (1954). *Fuentes históricas peruanas (Apuntes de un curso universitario)*. Lima: Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva.
- Poussin, Nicolás y Anthony Blunt (Comp.) (1995). *Cartas y consideraciones en torno al arte*. Madrid: Visor.
- Preziosi, Donald (2009). *The art of art history: A critical anthology*. Oxford: Oxford University Press.
- Quiroz, Alfonso W. (2013). *Historia de la corrupción en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española.
- Rodríguez L., Flor de María (1969). Notas para un diccionario biográfico de pintores peruanos (1535-1821). *Fénix: revista de la Biblioteca Nacional*, (19): 193-257.
- Salazar, Teófilo (2006). La restauración: Un camino de inspiración. *La Merced*, (6): s/p.
- Sánchez Carlessi, Hugo y Carlos Reyes Meza (1984). *Metodología y diseños en la investigación científica*. Lima: s/n.
- San Cristóbal, Antonio (1992). La transformación de la Catedral de Lima (1896-1898). *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, (19): 133-162.
- San Cristóbal, Antonio (2007). *Arquitectura Virreinal de Lima en la Primera Mitad Del Siglo XVII*. Lima: Instituto de Investigación, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería, INI-FAUA.
- Sebastián, Santiago (2007). *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Siracusano, Gariela (2016). La dimensión material de la pintura virreinal andina. En Wuffarden, Luis E. & Ricardo Kusunoki (ed.). *Pintura cusqueña* (pp. 93-104). Lima: Museo de Arte de Lima.
- Siqueiros, David Alfaro y José Tcherkaski (2010). *Conversando con Siqueiros : "ya pintaba en el vientre de mi madre"*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Stastny, Francisco (1967). *Breve historia del arte en el Perú: la pintura precolombina, colonial y republicana*. Lima: Editorial Universo.
- Stastny, Francisco (2007). "Pancho Fierro y la pintura bambocciata". En: *Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. Acuarelas de Pancho Fierro y seguidores*. Lima: Edilibros, pp. 19-47.
- Stastny, Francisco (2013). *Estudios de arte colonial*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (2004). *Historia de la estética III: La estética moderna, 1400-1700*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Toro, Guido y Luis Eduardo Wuffarden (2016). *El Arte de Torre Tagle. La colección del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú*. Lima: Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú.

- Vargas Torreblanca, David (2007). *Ideología y colección: Historia del Museo Nacional 1822-1830*. (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Vargas Ugarte, Rubén (1941). *Los jesuitas del Perú 1568-1767*. Lima: s/n.
- Vargas Ugarte, Rubén (setiembre, 1942). Notas para un Diccionario de Artífices Coloniales. *Cuadernos de Estudios*, 2(4): 151-200.
- Vargas Ugarte, Rubén (1947). *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Buenos Aires: Talleres Gráficos A. Baiocco y Cía.
- Vargas Ugarte, Rubén (1956). *Historia del Perú virreinato (siglo XVIII) 1700-1790*. Lima: Libr. e Impr. Gil.
- Vargas Ugarte, Rubén (1961) [1945]. *Vida de Santa Rosa de Lima*. Buenos Aires: Imprenta López.
- Vargas Ugarte, Rubén (1968). *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Burgos: Imprenta de Aldecoa.
- Veldman, Ilja M. (2001). *Profit and pleasure : print books by Crispijn de Passe*. Róterdam: Sound & Vision Publishers.
- Vélez Chaurri, José J. (2011). Gregorio Fernández en el País Vasco. Clientes, oficiales, aprendices y seguidores. En Fernández, Ricardo (coord.). *PVLCHRV. Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza* (pp. 819-827). Pamplona: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Navarra.
- Wittkower, Rudolf (2006). *La alegoría y la migración de los símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Wölfflin, Enrique (1952). *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2000). Los lienzos del virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII. En Majluf, Natalia (ed.). (2000). *Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat* (pp. 48-65). Lima: Museo de Arte de Lima.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2005). La descendencia real y el "renacimiento inca" en el virreinato. En *Los incas, reyes del Perú* (pp. 175-252). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2006). Avatares del 'bello ideal'. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825. En Mujica, Ramón (ed.). *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la República Peruana* (pp. 113-160). Lima: Banco de Crédito del Perú.

- Wuffarden, Luis Eduardo, Federico Eisner y Fernando Marte. (2012). Gil de Castro frente a sus contemporáneos. En Majluf, Natalia (ed.). *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro* (pp. 16-41). Lima: Museo de Arte de Lima.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2014). Surgimiento y auge de las escuelas regionales, 1670-1750. En Alcalá, Luisa Elena y Jonathan Brown (eds.). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820* (pp. 307-363). Madrid: El Viso.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2016). De los orígenes a la era Mollinedo (1560-1700). En: Wuffarden, Luis Eduardo y Ricardo Kusunoki (ed.). *Pintura Cusqueña* (pp. 19-38). Lima: Museo de Arte de Lima.
- Zecchetto, Victorino (2011). El persistente impulso a resemantizar. *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, (14): 127-142.